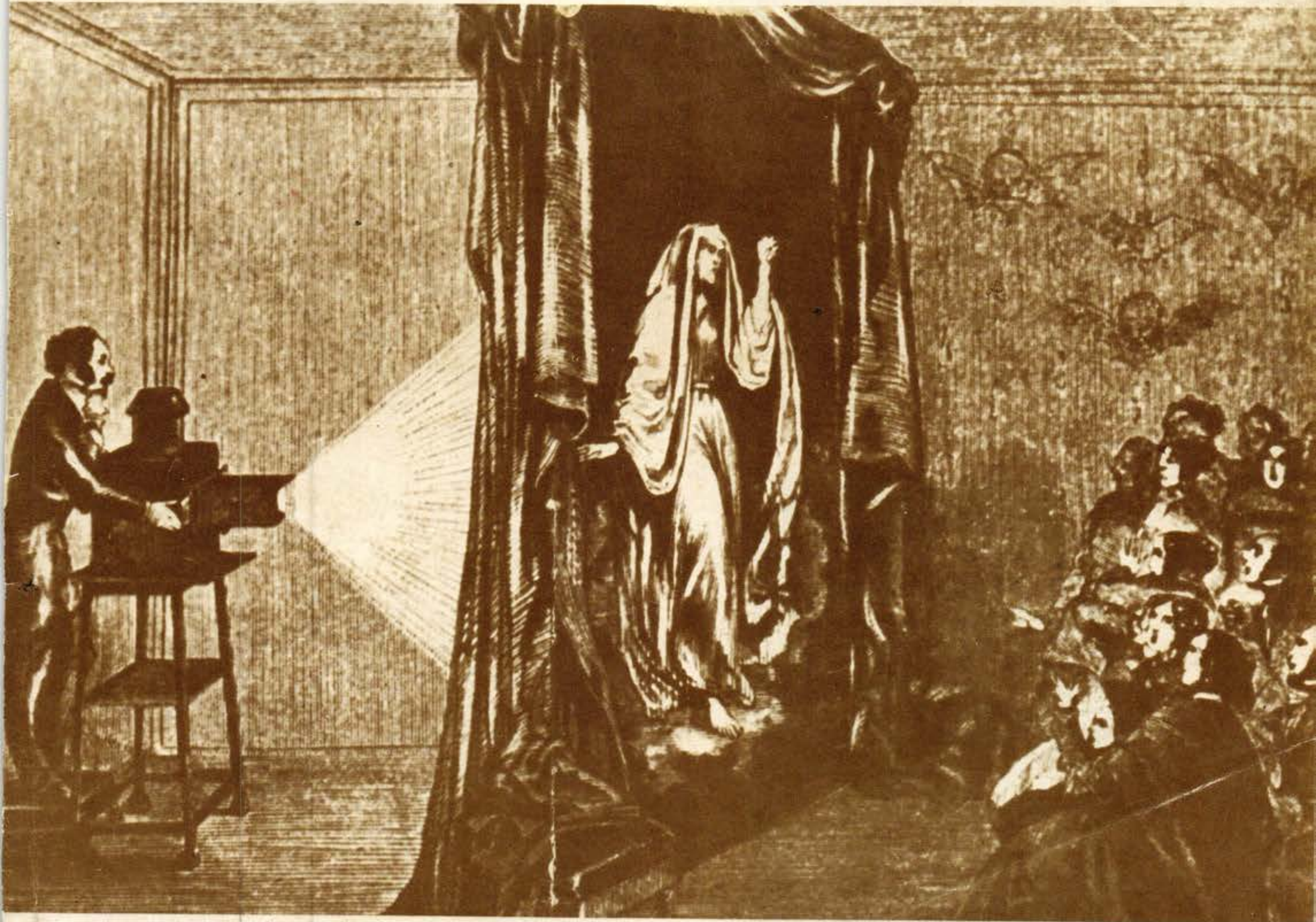
bizim belde
TOPLUM
DÜŞÜN
SANAT

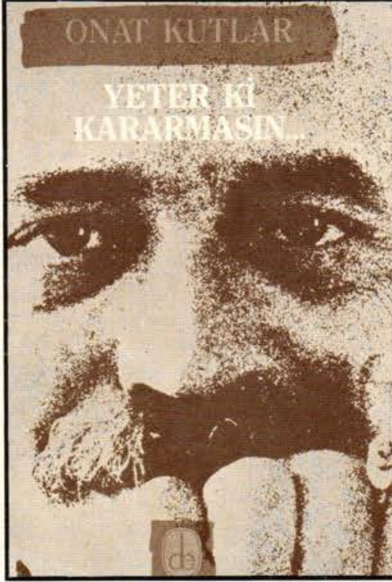
YEDİNCİ SANAT SİNEMA

TEKNOLOJİK BULUŞTAN SANATSAL DİNAMİZME

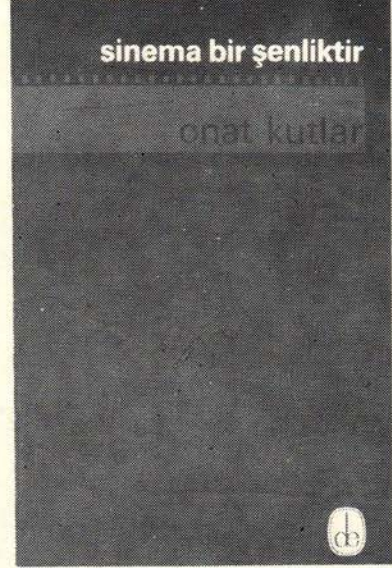
NİSAN '85/250 LİRA (KDV DAHİL)







Son yıllarda her biri geniş okur kitlesince ilgi ve beğeniyle izlenen, dergilerde merakla beklenen mektuplarında, Onat Kutlar, acılardan, ama umut dolu, yaşam acılarından süzdüğü duyarlı bir anlatımın usta işi örneklerini verdi. Hem kişisel dostluk ve anılar birikiminden, hem de herkesin olma özelliği taşıyan bir duygu ve düşünce evreninden doğan ve okurların yoğun ilgisi ile karşılaşan kitabın ikinci baskısı sunuluyor.

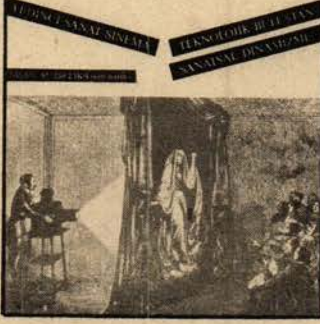


Onat Kutlar'ın doğrudan Türk sineması ile ilgili yazıları dışındaki sinema yazılarından oluşuyor. 1936 yılında doğan, 1965-76 yılları arasında Türk Sinematekinin kurucularından biri ve yönetmeni olarak görev yapan Onat Kutlar 1961'den bu yana çeşitli dergilerde sinema sanatıyla ilgili tanıtıcı, kuramsal yazılar yayınladı. Kitapta bu yazıların bir bölümünün yanı sıra ilk kez yayınlanan uzun bir önsöz de yer alıyor.



"İnsanın görülmemiş derecede küçümsendiği ve çaptan düşürüldüğü günümüzde, kişinin en ivedi ve en soylu görevi olayları şarkılaştırmak olmalı. Kuşkusuz bu gerçeğin bilincine varacak, insanın insanca sözüne ve onun bülbülleri bile susturabilecek orkestrasına katılma yürekliliğini gösterecek hayli insan var..."

LOUİS ARAGON (1940)



Kapak Resmi
"Sihirli gösteri"
(18. y.yıl başı - Paris)

Kapak Düzeni
Ferit Erkman

Ofset Hazırlık
Özyalçın Dizgi Servisi
Gümüş Reprodüksiyon

Basıldığı yer
Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş.
Halkalı-İstanbul

Dağıtım
Hürriyet Holding A.Ş.

Aylık Dergi
Nisan '85
250 Lira
(KDV Dahil)

Bizim Belde Toplum
Düşün Sanat/Sayı: 13/
Sahibi ve Yazıişleri Müdürü:
Hüseyin Ekici

Yönetim Yeri: Kantarcılar, Kepenekçi Sabunhane Sok Yeni Çarşılı İş Hanı 30 - 78 Eminönü - İstanbul

Yazışma Yeri:
Ankara Cad. Vilayet Han
No: 205, Kat: 2
Cağaloğlu - İstanbul

İçindekiler

sunu

Bu sayımızda;

●Mîna Urgan, Gencay Gürsoy'un "Ütopya" üzerine sorularını yanıtlarken, yaşam deneyiminin tanıklıkları ve izlenimlerini aktarıyor.

●Teknolojik gelişmenin insanlığın kültür birikimi ve sanat mirasıyla bütünleştiği *"Yedinci Sanat Sinema"* ve güncel sinema olayları üzerine: Onat Kutlar'la söyleşi; ilk bölümüne bu sayımızda yer verdiğimiz Refik Zerengil'in "sinemanın serüveni"ni anlatan yazısı; sinema sanatçısı Tarık Akan'la uğraşısı üzerine söyleşi yer alıyor.

●Yazar İlhan Selçuk, karikatür dünyasında adını ilk duyuruşundan yıllar sonra, karikatür dergilerinin çoğaldığı günümüzdeki gelişmeler üzerine görüşlerini anlatıyor. Bu sayımızın karikatür-desen ürünleri ise Ferruh Doğan, Tan Oral ve Necati Abacı'dan.

●Arslan Başer Kafaoğlu, liberal ekonomi ve özgürlük kavramını tarihsel süreç içerisinde incelemeyi sürdürürken; Britanya kömür madeni işçilerinin grevi üzerine yazı konunun güncel bir yansımasını oluşturuyor.

●Recep Bilginer'in *"İnsafsız Avcıya Hizmet Eden"* yazısı; Ömer Bedri Canatan, Uluğ Nutku ve Gaye Boralıoğlu'nun yazıları "insan" ve insanın varoluşu üzerine değerlendirmeleri içeriyor.

●Kadın üzerine, Mehmet Refik'in mitolojide kadın sembolizasyonu incelemesi sürerken; Aragon'dan bir çeviri sunuyoruz: *"Çağımızın kadını doğmuştur artık.."*. Erendiz Atasü, kadınları konu ettiği son kitabı üzerine soruları yanıtlıyor.

●Salâh Birsel'in *Yaşlılık Günlüğü,* Tomris Uyar'ın *Düzbeyaz Bir Çağrı* öyküsü, Baki Uğur'un *Hayat, Sirk ve Marifet Üzerine* denemesi, Semra Özdamar Arın'ın *Likya'lı Gülpembe* öyküsü bu sayımızın ürünlerinden.

●Heinrich Mann'dan Oğuz Özügül'ün çevirisi, *Sözlerin Gücü;* Seyyit Nezir'in A.Kadir üzerine yazısı; Mehmed Kemal'in Ö. Faruk Toprak'ın mektubuna yer verdiği yazısı; Veysel Öngören'in Romanımızda İki Tarz değerlendirmesi, Hasan İzzettin Dinamo'nun anıları da bu sayımızda yer alıyor.

●Bu sayımızda şiirleriyle Can Yücel, Oktay Rifat, Sabahattin Kudret Aksal, Ece Ayhan, Sennur Sezer, Talip Apaydın ve Yılmaz Gruda'yı bulacaksınız. Cevat Çapan'ın türkçeleştirdiği İngiliz şiiri örnekleri ise Philip Larkin, W.H. Auden ve Stephen Spender'den. Aragon'dan"Elsa'nın Gözleri" şiirini Orhan Veli çevirisiyle yayınlıyoruz.

●Oben Güney'in "Tiyatro ve Biz" yazısını; Joachim Fiebach'ın tiyatronun yapısı ve işlevi üzerine yazısı ve Jak Deleon'un güncel tiyatro olayları üzerine değerlendirmeleriyle sunuyoruz. Emin Çetin Girgin, resim çalışmaları üzerine görüşlerini anlatıyor.

●Brezilya toplumu ve futbol üzerine çeviri yazısı, ülkede futbolun işlevi ve bu işlevin bir somutlanışını temsil eden Pele'yi konu ediyor. Satranç-Briç sayfamızda Serdar Çelik bir yarışmayla geliyor okurlarımızın karşısına.

Mîna Urgan'la "Ütopya" Üzerine

Gencay Gürsoy

G. Gürsoy- Sizinle Thomas More ve Ütopya üzerine konuşmak için anlaştığımız zaman, konuyu sizin kuşağın son 50-60 yıllık döneme ait görgü tanıklıklarına doğru kaydırmayı aklıma koymuştum. Sınırlarını önceden belirlemek istemediğim konuşmamızda, Ütopya bir buluşma ekseni olabilir, diye düşünmüştüm. Bu fırsatı kullanmak istememin başlıca iki nedeni vardı. Birincisi, çok geniş bir çevre içinde geçtiğini bildiğim çocukluk ve ilk gençlik yıllarınızdan kalan ve şimdi size önemsiz gelebilecek anılarınızın, sadece sizin ve yakınlarınızın belleğinde saklı kalmasını doğru bulmayışım. İkincisi de, sizin bunları yazmaya hiç niyetli olmadığınızı bilmem. Yüzyüze gelince açıklamadan edemediğim bu tuzağa düşmemeye kararlı mısınız?

M. Urgan— Tuzaklardan korunmayı bir türlü öğrenemedim, herhalde düşerim.

■ **Ütopya'yı ilk okuduğunuz zamanki düşüncelerinizi anımsıyor musunuz? Ütopya'daki "eşitlik" anlayışı o dönemde size ne ifade ediyordu?**

□ Ütopya'yı 18 yaşlarında okudum ve çok sevdim, çok etkilendim. Ben Ütopya'lara inanan, inanmak isteyen bir insanım. Bence her sosyalist Ütopya'lara inanmak ve umutlu olmak zorundadır.

■ **O sırada sosyalizmden haberdar mıydınız?**

□ Haberdar olmasına haberdardım ama bu düşünceyi benimsemem biraz daha sonra: 20 yaşlarında bir üniversite öğrencisiydim. Bilirsin o yaşlarda insan kendini çok beğenir. Ben de kendimi beğenirdim. Sonra birden, sahip olduğum herşeyin birtakım raslantıların ürünü olduğunu anladım. Şunun şunun kızı olmam, şu kentte okumam sadece raslantıydı. Bu düşünceler bende yoğun bir sorumluluk duygusu ve eşitlik özleminin doğmasına neden oldu. Çevremi tanıdıkça ekonomik zincirlerin kolay kolay kırılmadığını gördüm.

Shakespeare, Thomas More, Melville, Balzac, Huxley, Fielding, gibi ünlü yazarların en önemli eserlerini Türkçeye çeviren Prof. Mîna Urgan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Filolojisi bölümünden mezun oldu. Aynı fakültenin İngiliz Filolojisi Bölümünde doktorasını yaptı. 40 yıla yakın bir süre, öğretim üyesi olarak çalıştı. 1984 yılı içinde "Shakespeare ve Hamlet" ile "Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More" adlı iki özgün çalışması yayınlandı. (*)

■ **Eşitlikten, daha çok ekonomik anlamda fırsat eşitliğini mi anlıyordunuz?**

□ Bana eşitlik duygusu, o dönemde de şimdi de, siyasal eşitlikten önce ekonomik eşitliği ifade ediyor.

■ **Ütopya'yı ilk okuduğunuz dönemde, sosyalizmi kuramsal yönden yeterince biliyor muydunuz?**

□ Haberdardım ama elbet yeterince bilmiyordum. Hiçbir zaman yeterince öğrenebildiğimi de söyleyemem. Sosyalizm benim için bir eşitlik, adâlet, dayanışma ve özgürlük duygusuydu. İnsanın kendi sınırlarını aşması özlemiydi.

■ **O dönemde bunun gerçekleşebilir bir ütopya olduğunu düşünüyor muydunuz?**

□ Demin söylediğim gibi, ütopya'ların gerçekleşebileceğine hep inanıyorum. Gençliğimde buna inanmak daha da kolaydı. Çünkü biz, olumlu birçok şeyin gerçekleştiği bir dönemde yaşadık. Çok küçükken, tranvaylarda kadınların bölümünü erkeklerin bölümünden ayıran perdeyi anımsıyorum. Sonra o perde kalktı. Bir yığın perde kalktı. Benim yaşımda benim gördüklerimi gören bir kadının, dünyanın değişebileceğine inanmaması mümkün değildir. Sizler bunu bilemezsiniz.

■ **Anadolu'yu tanıyor muydunuz?**

□ Anadolu'yu, kırsal kesimi, o dönemde iyi bildiğimi söyleyemem, ama kentlerde o yıllarda olağanüstü bir özgürlük havası vardı. Benim içinde yaşadığım çevrede kadınla erkek eşitti. Kız çocuğu olmamın sıkıntısını bir tek kez duymadım.

■ **Mustafa Kemâl'i tanıdınız mı?**

□ Birçok kez gördüm. Hatta 11 yaşındayken bir düğünde onunla dansettim. Halkın arasına karışırdı. En umulmadık yerde ansızın görünüverirdi. Gençlerle sohbet ederdi. Birgün Maçka Kahvesi'nde bir arkadaşımla oturuyorduk. Çıkageldi, bizimle konuştu. Ara sıra Dolmabahçe Sarayı'ndan kaçardı. Tabi bunlar çevresin-

---

(*) Shakespeare ve Hamlet: Altın Kitaplar. İstanbul 1984
- Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More: Adam Yayınevi İstanbul 1984


Mîna Urgan
Gencay Gürsoy

de panik yaratırdı. Uzun aramalardan sonra, onu örneğin Sarıyer'de bir Rum meyhanesinde "sirtaki" oynarken bulurlardı. Ailelerinin evlenmelerine rıza göstermediği sevişen çiftler, Parkotel'de veya başka bir yerde onu bulur, durumlarını anlatırlardı. Gençlere haksızlık edildiğine ikna olursa, hemen yetkilileri çağırıp onları evlendirirdi. Neredeyse hergün onunla ilgili böyle sevimli şeylere tanık olurduk.

O zamanın üniversite gençliği için Mustafa Kemal başka birşeydi. Bugün akıl almayacak kadar yakışıksız bir biçimde sömürülen soyut bir kavram değil, aramızda yaşayan ve sevilen bir insandı Mustafa Kemal.

Hiç unutmam, o Dolmabahçe Sarayı'nda son günlerini yaşarken, biz liseli ve üniversiteli öğrenciler, okula gitmeden önce Dolmabahçe'ye uğrar, oralarda keder içinde dolanır, bayrağın yarıya inip inmediğine bakardık. Günün birinde bayrak yarıya indi.

■ **Mustafa Kemal'in çevresiyle yakınlığınız nereden geliyor?**

□ Babam Tahsin Nâhit şairdi. Ben bebekken ölmüş. 4 yaşındayken annem, bana çok iyi bir üvey babalık yapan, Fâlih Rıfkı Atay'la evlendi. Ne yazık ki, ben 15'ine girdiğimde ayrıldılar.

■ **Fâlih Rıfkı Atay'la her konuda iyi anlaşabilir miydiniz?**

□ Küçükken iyi anlaşırdık. Ben büyüdükçe çok çatışan düşüncelerimiz oldu. Ama bana o kadar sevgi gösterirdi ki, her zaman Fâlih Rıfkı'ya bir gönül borcum kaldı.

■ **Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında, zamanın önde gelen birçok şair, yazar ve kültür adamını yakından tanımak olanağını buldunuz. Sizde en derin izler bırakanlar kimlerdi?**

□ Çocukluğumda, annemin babasının Büyükada'da kocaman bir konağı vardı. O dönemin birçok yazarı, sanatçısı bizde konuk kalırdı. Hepsini tanıdım. Aralarında en çok sevdiğim Ahmet Hâşim'di. Hâşim büyük bir şairdi ama kişiliği ve zekâsı şairliğini aşardı. Birçok sanatçı tanıdım, onun kadar pırıl pırıl bir insan hiç görmedim. Hâşim için her nedense görünüş açısından "çirkin" derler. Zekâsı yüzünü öyle aydınlatırdı ki, bana güzel görünürdü herzaman.

Küçük bir kızken, Hâşim'i anneme mutsuz aşklarını anlatırken dinler ve "ben büyüyeceğim, Hâşim'i mutlu edeceğim" derdim kendi kendime. Ne yazık ki yetişemedim.

Tanıdığım yazarlar içinde en az sevdiğim de Yahya Kemal'di.

■ **Şiirlerini mi, kendini mi?**

□ Canım Yahya Kemal elbet büyük bir şairdi. Ama Nâzım'ın dediği gibi "göğsünde yürek yerine idare lambası" taşırdı. Çocukluğumda o idare lambasını hep görür gibi olurdum.

■ **Nâzım Hikmet'i tanıdınız mı?**

□ Tanıdım elbette. İyi ki tanıdım. Biz lisedeyken Nazım'ın şiirini ilk okuduğumuz zaman dünyamız değişmişti. Annem Nâzım'ın annesi Celile hanımın arkadaşıydı. Nâzım'ı ara sıra görürdük. Bir ara geçinebilmek için karpuz sergisi açmıştı. Bir akşam geç vakit annemle onu görmeye gittik. Karpuzların arasında koskocaman, güzel bir sarı kedi gibi uzanmış yatıyordu.

■ **Osmanlı İmparatorluğu döneminde de Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de, tanınmış bazı edebiyat adamlarına devlet görevleri vermek, bir tür gelenekti. Nâzım Hikmet'e *hapislik* dışında hiç resmi bir görev önerildiğini anımsıyor musunuz?**

□ Ben 10-15 yaşlarındaydım sanıyorum. Birgün Fâlih Rıfkı bizim evde Nâzım'a Halk Fırkasından mebus olmasını önermişti. Ona fırkaya ne kadar yararlı olacağı konusunda uzun söylevler verdi. Nâzım bir tek söz söylemeden dinledikten sonra "bitirdin mi Fâlih?" diye sordu. Fâlih Rıfkı hafif bozularak "evet" dedi. Nâzım kahkahalar içinde kendini yere attı ve tepine tepine güldü. Annem birden "ayağa kalk Nâzım" diye bağırınca Nâzım şaşırdı ve ayağa kalktı. Ben annem kızdı zannetmiştim, oysa şap diye onun alnından öptü.

■ **Yalçın Küçük, "Aydınlar Üzerine Tezler" adlı kitabının ikinci cildinde "Devlet Başkanlığı köşkünden İsmet Paşa'nın desteği ile Garip akımı başlatılıyor. Tam bir kaçış akımıdır. Abdülhamit'in Sarayı'ndan desteklenen Serveti Fünun akımı da bir kaçış akımı olmuştur" diyor ve daha sonra şu yargıya varıyor: "Garip akımı ve Orhan Veli ile diğer öncüleri, Türk aydınının yüzkarasıdır, ay-**

dın olmaya reddiyedir".

Garip akımının temsilcileri olan Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'la aynı kuşaktansınız. Yalçın Küçük'ün bu değerlendirmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

□ Yalçın Küçük'ü tanımıyorum. "Öfkeli bir aydın" olduğu anlaşılıyor. Ben aslında öfkeden yanayım. Yeter ki hedef doğru seçilsin.

Garip akımının temsilcilerinin üçünü de, eskiden beri ve yakından tanırım. Orhan Veli fakülte arkadaşımdı. Nâzım Hikmet'ten sonra, şiirimizde garipcilerin yeni ve çok önemli bir çığır açtıklarına inanıyorum. Onlar şair olarak da, aydın olarak da hiçbir zaman ödün vermediler. Hem şu yaşadığımız günlerde uğraşacak, karalıyacak başka insan kalmadı mı?

■ **Söz Yalçın Küçük'ten açılmışken, "Bilim ve Edebiyat" adlı kitabında, Sabahattin Eyüboğlu'nun, sizin ve Vedat Günyol'un imzalarını taşıyan Ütopya çeviriniz konusundaki eleştirisine değinmek istiyorum. Yalçın Küçük "Ortada bir iyi veya kötü çeviri tartışması yok; kalkıyor. Ortada bir ciddiyetsizlik ve daha ötesi sorumsuzluk var" diyor.**

□ Yalçın Küçük'ün, kitabını henüz okumadım ama okuyacağım. Bir kez, bildiğin gibi Ütopya Latince yazılmıştır. İngilizce ve Fransızca'ya yığınla çevirisi vardır. Aradan çok yıllar geçtiği için, bizim bu metinlerden hangisini kullandığımızı şimdi anımsamıyorum. Yalçın Küçük'ün karşılaştırma yaparken hangi metni esas aldığını da bilmiyorum. Gerçi ben o çeviriye doğrudan doğruya katılmadım. Sadece önsözü yazdım ama Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol'un, bugüne kadar "ciddiyetsizlik ve sorumsuzluk" sıfatlarını haklı gösterecek çeviri yanlışları yaptıklarına hiç tanık olmadım.

■ **Yalçın Küçük, çeviri "imece" ile yapılmaz diyor.**

□ Batı kültürünün en ünlü kitaplarından biri olan Kutsal Kitap 1611'de 47 kişilik bir kurul tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. Hıristiyanların da, Musevilerin de, Müslümanların da, dinsizlerin de kabul ettikleri gibi, bu çeviri dil ve anlatım açısından İngiliz Edebiyatının eşsiz bir baş yapıtıdır.

■ **Ütopya'da, devletin gençlerin cinsel ilişkide bulunma ve evlenme yaşından, kentlerin planına kadar, yaşamın her alanına getirdiği kurallar dizisi, sizin o dönemdeki özgürlük anlayışınızla bağdaşır mıydı?**

□ Bağdaşırdı, çünkü bunlar olumlu bir toplum düzeni uğruna katlanılabilir sınırlamalardı.

■ **Eşitlikten, adaletden, barıştan yana bir "devlet kavramı" size ütopik gelmez miydi?**

□ Benim lise çağlarımda henüz bu kavramdan büsbütün umut kesilmemişti. Hem dediğim gibi ben ütopyalara inanırım. Bugün de inanıyorum.

■ **Ütopya'yı 1616 da yazan Thomas More'u çağdaş bir düşünür olarak kabul edebilir miyiz?**



□ Thomas More, birçok alanda şaşılacak kadar çağdaş bir düşünürdü. Herşeyden önce savaş-para ilişkisini anlamıştı.

Herşeyin para ile ölçüldüğü bir düzende, toplumsal adalet olamayacağını biliyordu. Kadın-erkek eşitliğine inandığı için, kadınların rahip olmalarını ve rahiplerin evlenmelerini bile kabul ediyordu. O çağın insanları boşanmayı akıllarından geçiremezken, mutsuz çiftlerin boşanmalarını, yeniden başkalarıyla evlenmelerini doğru buluyordu. Yeni Gündem'de geçenlerde tartıştığınız "ötanazi" kavramını Ütopya'da enine boyuna işlemişti. Acı çeken çaresiz hastaların kendi istekleri dışında öldürülmelerine râzı değildi elbet ama bu acıyı çekmek istemeyen ölümcül hastalara "ölme özgürlüğü"nü tanıyordu. Eğitimin 6 yaşında başlayıp 24 yaşında biten bir süreç olmadığını, yaşam boyu devam etmesi gerektiğini görmüştü. İnsanların günde 6 saat, gerekmediği zaman daha kısa süre çalışıp, geri kalan zamanlarını, bilgilerinin zenginleşmesine ayırmalarını, ya da topluma zarar vermeyecek şekilde eğlenmelerini öngörüyordu.

■ **Ütopya'da, kadınların ayda birkez kocalarının önünde diz çöküp "suçlarının bağışlanmasını" dilemelerine ne dersiniz?**

□ Ha işte Thomas More'un yanıldığı ender noktalardan biri bu. Kitabımda da belirttiğim gibi, bir evliliğin iyi kötü yürüyebilmesi için, erkeklerin de en azından ayda bir kez karılarının önünde diz çöküp bağışlanmalarını dilemeleri gerek.

■ **Evlilik, ayda bir karşılıklı diz çökülse de, gelecekte varlığını sürdürebilecek bir kurum mu sizce?**

□ Doğrusu bu haliyle evlilik kurumunun ayda bir değil hergün karşılıklı diz çökülse bile, varlığını sürdürebileceğine inanmıyorum. Ne çare ki, çok doğal olarak kadınlarla erkekler birlikte yaşamak istiyorlar ve şimdilik evlilikten daha tutarlı bir beraberlik biçimi bulunamadı. Ama bulunabileceğine inanıyorum.

■ **70 yaşına geldiniz. Canlı ve hareketli bir gençliğiniz oldu. 40 yıla yakın öğretim üyeliği yaptınız, bunca okudunuz, yazdınız, çalıştınız. Kendinizi yaşlanmış hissediyor musunuz?**

□ Fiziksel olarak elbette. Ama hâlâ içim umut dolu. Üstelik yaşlılık sandığın gibi tatsız bir dönem değil. Güç olan, 55 yaşlarına doğru, orta yaşla canlılık arasındaki geçiş dönemi. İnsan yaşlandığını gerçekten kabul ettikten sonra bir tür huzur başlıyor. Şimdi 70'inde bir insan olarak, gençliğin çok güç olduğunu düşünüyorum. Yaşlılar her nedense "ah gençliğimizde ne kadar mutluyduk" derler. Bunu genelleştirmemek gerek ama, ben 15 ile 25 yaş arasında çok acılar çektim. Çünkü yeryüzündeki her kötülükten birey olarak kendimi sorumlu tutardım. Sorumluluk duygusunu hâlâ yoğun şekilde taşımakla beraber, bunu duyan başkalarının da olduğunu, sorumluluğu onlarla paylaştığımı anladım. İşte bu yüzden birçok yaşlı insanı yalnızlaştıran kuşaklararası kopukluğu ben yaşamıyorum.

CAN YÜCEL

ÖZDAĞLAMA OLAYI

Başbakan televizyonda şöyle demişti:
"Size bir tek soru soruyorum: "Kötü mü yaptım? Ateşin üstüne kül mü ataydım? Kol kırılsın Yen içinde mi kalsın demeliydik?..
Nokta Der., 17 Mart

Kol kırılsın, evet, ama
YEN gene içerde kalamaz mı, pekalâ
Tokyo'nun falanca bankasının
Filânca kasası içinde, meselâ?

NÛR İNDİ

Dave Bruebeck'e

Kış kışlada kışlar iken
Karakûşî bir yazıylan
Kışkışlanıp, kışkışlanıp,
Akkuğulu yazmalarla
İner inmez yazılara
Elif oldu, ne demezsin!
Teliflerim, teleflerim
Sivil oldu savaşlarım...
Onbeş gündür kardı yağdı,
Daha da yağacakmış, eyvah!
Yarına kalmaz, görürüm:
Bütün çocuklarıyla çocukluğumun
Ve tuşları üzerinden — İLÂHİ! — bir orgun
Nûr Baba gibi geçerken Bach!

Zeyil
Bu sulu kar ve bu pespaye şiir
Sürerse bu minval üzre
Sizi bilmem ama, aziz kârilerim,
Gözlerimde hüzünlü ve tütsülü bir tebessüm
Yarına kalmaz, ben, fücceten ölürüm.....

MIŞIL

Bu millet uyuyor, azizim,
Dedi Arpacızâde Feyzullah Efendi
Hem de
uyurken esneyerek

Yaşlılık Günlüğü

Başını Çevir ve Uzaklaş

Salâh Birsel

Ören, 5 Eylül 1983

Milliyet Sanat dergisinin eylül sayısında bir yazar Ahmed Hamdi Tanpınar'ın 6 Kasım 1947 günü *Cumhuriyet* gazetesinde İbrahim Paşa Sarayı üzerine yazdıklarını anıyor:

— İbrahim Paşa Sarayı eşsiz bir belgedir. Şaşırtıcı derecede güzeldir, soyludur. Biraz hizmetle şıkır şıkır parlayan bir anıt olur.

Ne var, Mehmet Halife'nin *Tarih-i Gılmani*'sini açacak olursanız orada da bunun tam tersi bir kesinlemeye raslarsınız:

— İstanbul'da bilinen ve şöhret bulan sultanların, hanımların, vezirlerin sarayları yüz yirmiden fazladır. Bunlardan her biri şeddat yapısı gibiydi. Şeddat kavminden sonra böyle görülmedik, şaşılacak binaları kimse meydana getirmedi. Bu söylediğimiz sarayların en değersizi At Meydanındaki İbrahim Paşa Sarayıdır. En iyisi ise Süleymaniye Camii altındaki Sultan Süleyman vezirlerinden Siyavuş Paşa Sarayıdır. Bu saray Ayasofya derecesinde görkemli idi. Ama eskimişti. Zamanımızda, veziriazam olan Arnavut Murat Paşa'nın mülkiyetine geçtiği zaman onarılmasına girişildi. Sarayın 1.200 penceresi sayılmıştı. İçinde üç yüzden fazla odası, 15 hamamı, 3 ekmekçi dükkanı vardı.

Doğrusu, değerlendirmelerin çoğu bu gibi yanılgıları yurt edinir. İnsanlar nedense, karşılarına bir sürü nesne dizip onları birbirleriyle vuruşturarak sağlam bir yargıya varacaklarına tek bir nesne ile yetinmeye bakarlar. Böylece yargıları da bilimsel bir değerlendirmeyi değil, o andaki hoşaflarının yağını yansıtır.

Yalnız burada, Ahmet Hamdi' nin çok demesi, yok demesi üzerinde pek durmamalıyız. Karşısında İbrahim Paşa Sarayı ile en enleyeceği, boy boylayacağı ikinci bir saray yoktur. Olmadığı için de onu seraserli kapaniçe kürklere sarmalamıştır.

Nedir, ben yine de insanların tek nesneler karşısında daha uyanık, daha ölçülü olmalarını yeğ tutarım.

15 Aralık 1984

Atilla İlhan, dün Çetin Altan'ın kitaplarının çok sattığını söyledi. O şöyle diyor: "Çetin Altan firmadır."

Ben de kendisinin bir firma olduğunu ekledim.

O da, başımı eğik düşürmemek için, benim de firma olduğumu açıkladı. Bu konuşmalar Özgür-Yayın Dağıtımın sahibi Refik Ulu önünde yapıldığından, karşılıklı paslaşma beni de, Atilla'yı da yayıncının gözünde büyüttü.

Piyasada çok satan kitaplara "kelle kitap" denir.

Çok şükür son yıllarda Yaşar Kemal, Oktay Akbal, İlhan Selçuk, Bekir Yıldız, Selim İleri gibi kelle kitap üreticileri çokça görünmeye başladı. Ama bunlar düzyazı keşkekçileridir. Şiirde böyle kellecilere, holdinglere pek raslanmaz.

Atilla, Füruzan'ın da firma olduğuna değindi:

— Ama o şimdi romana el atıyor boyuna. Öyküde kalsaydı daha iyi olurdu. Ben Bilgi Kitabevi'nde çalışırken ona *-Parasız Yatılı*'nın başarısından sonra- hep öykü yazmasını öğütledim. O dinlemedi. İlle de roman diye tutturdu.

Atilla bir ara, TV.'de gösterilen *Kartallar Yüksek Uçar* dizisinin senaryosunu yazmış olmasına karşın, kendi yapıtları arasında sayılamıyacağını, onun, filmi yapan yönetmenin (Hüseyin Karakaş) yaratıları içinde yeralması gerektiğini de belirterek lafı Aziz Nesin'in üstünde tuttu. Onun da holdingliğine onayını verdi. Özgür-Yayın'ın sahibi de okurların artık nitelikli ve değerli kitaplar ardından koştuğu muştusunu verdi:

— Okur çok, ama uyduruk kitaplara yanaşmıyor.

Özgür Dağıtım yayına yeni yeni başlıyor. Belli başlı halk ozanlarının şiirlerinden sonra Çetin Altan'ın tüm romanlarını yayınlama işine girişti. Fazıl Hüsnü ile Atilla'nın kitapları da var sırada. Benim de *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi*'nin dördüncü, *Dört Köşeli Üçgen*'in de üçüncü baskısını yapacak. Bir de yeni bir kitap: *Yapıştırma Bıyık.* Bunun içinde *Kendimle Konuşmalar* da olacak.

Pazar 17 Şubat 1985

Poetika dergisinde Haydar Ergülen'in şiiri: *Şahmelek Uyuyacak.* Son dilimi şöyle:

kara harf, yanlış harf, sen söyle beni!
cambazdı şahbazdı kara pusatlı
hem kaçıp hem süren avcı izinde
yoruldu, şahmelek oldu!
vakt'iken sorulsun ona ki vakit nedir?
küllerin süslediği yüzünü dökmek istiyor
vakit mi vardır ona?
bir şehir mi vardır gam yükünü

dökecek
yıldızını görmeden uyuyan
yolculara.

Yiğit, *dilâver* bir şiir.

Ama ne yalan söyleyeyim, şiiri okuyup bitirdikten sonra kendi, kendime: "Son dizeye ne gerek var?" dedim.

Sanırım, son dizede şiirin soluğu birden kesiliyor, ortada sadece sözcükler kalıyor.

Şiiri son dize olmadan bir daha okudumsa da yine açmadı.

Son dizeyi sevmeseniz de ondan vazgeçemiyorsunuz.

Yazın, Beşir Fuat'la Fazlı Necip'in birbirlerine yazdıkları mektupları okumuştum. Onlardan bir deneme de çıkardım: *Beşir Fuat Öldü mü, Öldürüldü mü?*

Haydar Ergülen'in adı bana o yazımı anımsattı. Denemede Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip, Haydar Ergülen'in adları geçiyordu. Yanlarına *Beyefendi Hazretleri* yaftasını kondurmuştum.

Bunu Fazlı Necip'le Beşir Fuat'ın mektuplarından akıl ettim. Her iki yazar da Hamid'in, Recaizade'nin ya da herhangi bir yazarın adını Beyefendi'siz, Hazret'siz almıyordu ağzına. Bu elbet o çağın, -100 yıl öncesinin- bir göreneği. Sanat ve düşün adamına duyulan sevgi ve saygının bir gereği. Şimdilerde kimseler böyle desturlara başvurmuyor. Başvurması da gerekmez. O zamandan bu zamana çok şey değişti. Bugünkü günde böyle bir şeye kalkışan gülünç olur.

Ama değişmemesi gereken bir şey var: sevgi.

Onu da Şemdanizade'nin deyişiyle söyleyelim şeranpolardan dışarı çıkarmıyorlar. Avuçlarında sımsıkı tutup yazarlara göstermiyorlar.

Bilmem lafını ettiğim denemeyle benim insanlara, sanatçıları sevmek için çağrı çıkardığım anlaşılacak mı? Yoksa, her zamanki gibi, andığım ozanları saraka ettiğim mi sanılacak?

Pazartesi, 18 Şubat 1985

En uzun gün.

Özgür Yayın-Dağıtım *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi*'nin dördüncü baskısını yayınladı.

Bana vereceği 50 kitabı almak için yola koyuldum.

Haber cuma günü gelmişti. Karı ve soğuğu göze alamadığım için yerimden kıpırdamadım. Cumartesi de öyle. Yine çıkmadım. Bu sabah da evden dışarı adım atmamaya kesin karar vermişken kahvaltıdan sonra düşünce değiştirdim.

Kadıköy'e dolmuşla kolayca inebildimse de iskelede yarım saat vapur bekledim. Denizde sis vardı. Vapur geldikten sonra da bizi Sirkeci'ye, her zamanki gibi yirmi dakikada değil yarım saatte attı.

Yolculuk çok hoşuma gitti. Vapur, kotra yarışı varmış gibi boyuna düdük çalıyordu. Kimi zaman da, kalın bir sis tabakasının içine girdiği vakit yavaşlıyor, ya da duruyordu. Çünkü sis, denizin üstüne öbek öbek inmişti. Kimi yerde açılıyor, kaptan da hız yapıyordu.

Yayınevi'nde işimi kotardıktan sonra Yazko'ya uğradım. Ahmet Cemal'in yönettiği *Çeviri*'nin son iki sayısı bende yoktu, onları aldım. Yazı parası olarak da Yazko'dan 290.063.- lira alacağım olduğunu öğrendim. Bu benim hesabımı tutmuyordu ama ses çıkarmadım. *Amerikalı Tolstoy*'dan hiçbir şey, *Halley* ile *Şiir ve Cinayet*'ten ise yarı-buçuk bir şey almıştım. Oysa kitapların üçü de tükenmiş.

Daha sonra *Cumhuriyet*'e uzandım.

Dostlara *Felsefe*'yi imzaladım. Oktay, Sami Karaören, Muammer Tuncer kapağı çok beğendi. Oktay, bir deneme kitabının dört baskı yapması olayı üzerinde de durdu. Mücap Ofluoğlu da ordaydı. O da Çağdaş Yayınları'nda çıkan *Bir Avuç Alkış* adlı kitabını almaya gelmişti.

Saat üçe geliyordu. Topluca Gazeteciler Cemiyeti'ne konduk. Ahmet Oktay'la Demirtaş Ceyhun da ordaydılar. Onlara da birer kitap imzaladım. Demirtaş gittikten sonra, Ahmet bizim masaya geçti. Aralıkta Recep Bilginer'e haber saldığımızdan o da gelip masadaki yerini aldı.

Oktay, Mücab'ın kitabında en az bin kişinin harmanlandığını söyledi. Mücap bunu doğruladıktan sonra şöyle dedi:

— Ben en küçük bir şeyi, bir kibrit çöpünü bile saklarım. Karım her vakit "Bunları saklayıp da ne yapacaksın?" der. İşte onlarla, sonunda bu kitabı yazdım. Anımsadığım her şeyi de kitaba soktum.

Mücap'a yerli bir filmde Orhan Veli'nin bir şiirini okuduğunu anımsatarak anılarında ondan açıp açmadığını sordum. Mücap:

— Bu adamda korkunç bir bellek var. İşte onu unuttum. Ama önsözde unuttuğum olaylar olabileceğini belirttim. Onlar zaman zaman su yüzüne çıkıyor. Belki küçük bir kitap daha yaparım.

Ahmet Oktay "Beyoğlu" üzerine bir yazı dizisi düzenlemiş *Milliyet*'e. Onu anlattı. Laf dönüp dolaşıp *Lambo*'ya dayandı. -*Lambo* üzerine, dedim, Naim'in de (Tirali) güzel bir yazısı vardır. Hangi kitabında olduğunu anımsamıyorum ama *Lambo*'yu hurda ayrıntılarına değin anlatır.

Ahmet:

— *Yirmi Beş Kuruşa Amerika*'da olmalı.

— Öyle herhalde.

Ben *Lambo*'ya pek gitmezdim. Bizim arkadaşlar daha çok *Orman*'da, *Nektar*'da içerdi. Ya da Balıkpazarındaki *Cumhuriyet*'te.

Biz kez Orhan Veli ile düşmüştüm oraya. Orhan'a, kabakuşluk'ta Galatasaray'ın önünde rasladığım vakit yanımda Cahit Sıtkı da vardı. Orhan bizi birer şarap dikmeye çağırdı. Biz hemen çağrıya uyarak *Lambo*'ya gittik.

Lambo mendil kadar bir yerdir. Topu topu 15 metre kare ya vardır, ya yoktur. Üçte birini de vitrinle tezgah kaplar. Müşteriler de çokluk ayakta demlenir. *Lambo* gerçekte Balıkpazarı dükkanlarından başka bir şey değildir. Kapıyı açtınız mı kendinizi meyhanenin göbeğinde, müşterilerin de kucağında bulurdunuz.

Cemiyet'ten altıya doğru çıktık. Oktay'la Muammer Tuncer Ataköy yolunu tuttu. Sami Karaören, Recep Bilginer, Ahmet Oktay, Mücap Ofluoğlu ve ben Sirkeci'ye dümen kırdık. Ne dolmuş, ne araba, hiçbir araç yoktu. Sadece özeller çalışıyordu. Arada da bir taksi dolu olarak geçiyordu.

Tipi, iyisinden bastırmıştı. Recep'e baktım, bıyıkları buz kesmişti. Kara bata-çıka gidiyorduk. Kar kadar çamur da vardı. Sami 6.10 Bostancı vapurunu yakalamak için önden yürüdü. Ahmet

benim koluma girdi. Bunun bana mı, Ahmet'e mi yararı olacağını çıkaramadım.

İstasyonun önünde Recep'le Mücap da ayrıldı. Otobüs kollayacaklardı.

Ahmet'le Sirkeci iskelesine geldiğimizde vapur ordaydı. Sami'den hiçbir iz, belirti yoktu. Saat 6.10 olmuştu. Vapura girer girmez kalktı. Biz ilkin Bostancı vapuruna bindiğimizi sandıksa da bir yolcu, onun seferden kaldırıldığını söyledi. Sabahki sis ortadan silinmişti. Kadıköy'e uçarak geldik.

Ahmet otobüse koştu.Ben Bostancı dolmuş durağında sıraya girdim. Tek araba gelmiyordu.

15,20,30 dakika.

Bereket Cağaloğlu'ndaki tipi burda yoktu. Ama soğuk yine de zehir zemberek.Sonunda Değnekçi dolmuşların işlemiyeceğini bildirdi. Bütün arabalar yolda kalmış.

Gerisin geriye, iskeleye doğru, daltaban yürüdüm.

Otomobillerin içine, eğilip eğilip bakıyordum. Hiçbir tanıdık yüze raslayamadım. Birkaç kişi ortaklaşa bir taksi tutalım dedik. O da olmadı. Soğuksa bastırıyor mu, bastırıyordu.Derken,nasıl oldu bilmiyorum, kar lastikleri takmış bir dolmuş, iki kat ücret karşılığında sekiz kişiyi -itişip kakışmaya da zaman vererek- götürmeye evetlik gösterdi. Saygıyı bir yana ittiğim için aralarında ben de vardım. Ne ki şöför, yolun bitiminde kimseden tarife dışı para almadı. Duraklarda bekleşen, vayvillimler atan insanları gördükçe de yazıklandı. Sık sık yolda kalmış arabalara raslıyorduk. Kimileri onları arkasından itip çalıştırmaya çabalıyordu. Her dakika bizim arabanın da bozulup bizi sokağa dökeceğini geçiriyordum aklımdan. Selami'de derin bir oh çektim. "Gerekirse bundan sonrasını yürürüm" diye düşündüm. Artık kaldırımlar geniş, yol da dümdüzdü. Kayma tehlikesi azdı.

Göztepe'de daha da rahatladım.

Şaşkın'da arabanın bozulmasına dua ettim.

Suadiye'de ise inip Çatalçeşmeye değin ayak ayak yürümek istedim. Ama yapmadım.

Eve girdiğimde saat sekize geliyordu.

Perşembe 21 Şubat 1985

Gece hiç kar yağmadı.

Sabahleyin saat 9.30'da ise lapa lapa indirmeye başladı.

Yarım saat sonra da dindi. Sonra yine başladı. Yine dindi.

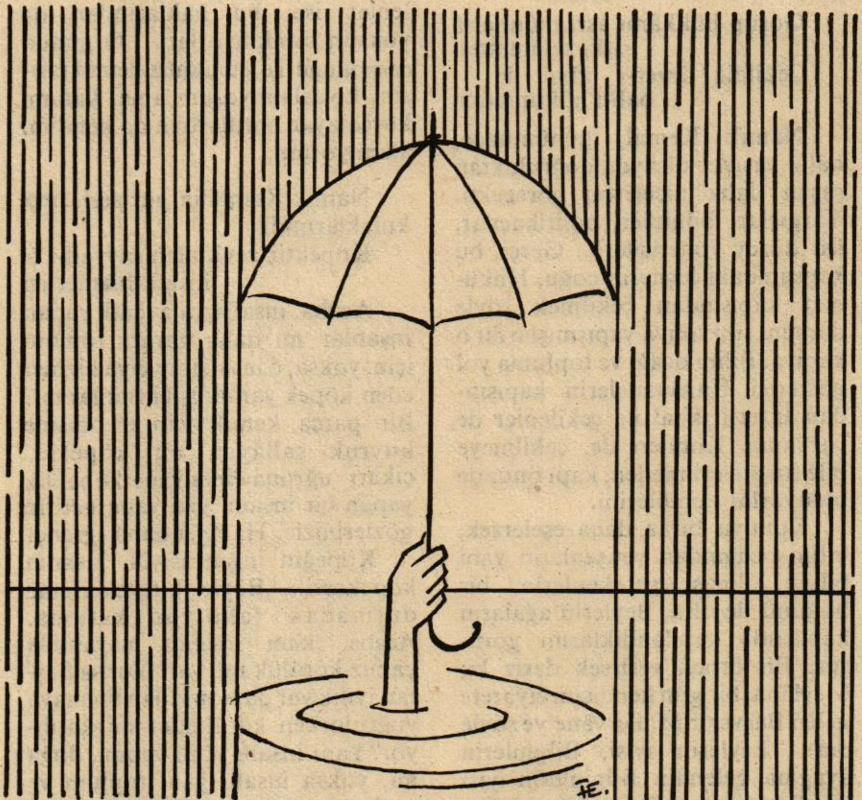
Kutup soğuklarının etkisi altındaymış Türkiye. İstanbul'da bir kişi donarak ölmüş. Elazığ'da da dört yaşında bir yavru karlarla çöken bir evin altında kalmış. Doğu'da ise hemen hemen tüm yollar kapanmış.

İnsanlara haşatını yandıran kışlardan biridir bu.

Böyle bir karakışı Velit Çelebi İzbudak da yaşamıştır. Kar bir metreyi geçmiş, Haliç ve Boğaziçi'nin kimi yerleri donmuştur. Soğuklar insanların soluğunu kesecek kerteye fırlamıştır.

Ahmet İhsan Tokgöz de 1913 kışının çetin kışlardan olduğunu anlatır. Taksim Kışlasında hayvanlara bir hastalık gelmiş, yüzlercesi ölmüştür. *Servetifünun* dergisinin alikıranı o vakitler Beyoğlu Belediye Başkanıdır. Hayvan leşlerini Darülaceze yanındaki tepelere, Kâğıthane sırtlarına, attırır. Nedir, yaz ağzında bunlar çok pis kokmaya başlar. Ahmet İhsan bu kez onları gömdürtürse de çingeneler gelir çıkarır. Hayvanların kemiklerini alacaklardır. Sonunda *Servetifünun* sahibi onları Kazlıçeşme'deki bir fabrikaya satar. Fabrika da kapalı arabalarla leşleri kaldırır. Gelgelelim ki gelgelelim, bir süre sonra, Başkanın başına dallı budaklı bir iş açılır. Bir Mülkiye Müfettişi gelir, açık artırmasız mal sattığı için kendisine çağla badem yedirtir: sorguya, sorgulamaya alır.

Ferruh Doğan



İnsafsız Avcıya Hizmet Edenler

Recep Bilginer

Şiirin tadına başladığımdan bu yana, kimi dizeler, hep, kulaklarımda yansır, Yunus Emre'den Karacaoğlan'a, Fuzuli'den Namık Kemal'e, daha ilerilere, günümüze kadar uzanır bu yansıma. Kimi dizelerde, ülkemizin kaderini görür gibi olurum.

Namık Kemal'in dizelerini ele alalım. Namık Kemal, şiir tadı yönünden büyük bir şair olmasa da, büyük bir sestir. Hep gürler. Özellikle, Vatan Kasidesinde, bu gürleyişin büyük sesi, sosyal yaşamımızın melodileri gibidir.

Görüp hükkâmı asrı münharif
sıtkı selâmetten
Çekildik İzzet-i ikbal ile
bab-ı hükümetten

Namık Kemal, günümüzde, hâlâ yaşıyor olsaydı, doğruluktan şaşan daha nicelerini görecekti. Yargıçlar, bilginler, politikacılar, üst düzey yöneticileri... Gerçi, bu kapsamdaki kişilerin çoğu, Hükümet kapısından çekilmek şöyle dursun, sıkı sıkıya yapışmışlardır o kapıya. Bilim ocağı ve topluma yol gösterici Üniversitelerin kapısından İzzet-i ikbal ile çekilenler de var ama. Kimileri de, çekilmeye bile fırsat verilmeden, kapı önünde buluyorlar kendilerini.

Konuyu biraz daha eşelersek, bilim ocağından yetişenlerin yani bilgin olması gerekenlerin, bir bölümü de olsa, Beylerin ağaların kapısında kapılandıklarını görürüz. Bir örnek verirsek deriz ki: Mevlâna, bir gün kendisini ziyarete gelen Başvezir M. Pervane'ye şöyle der: "Beylerin iyisi, Bilginlerin ayağına gelendir. Bilginlerin iyisi de, Beylerin ayağına gitmeyendir. Bilginlerin kötüsü ise, Beylerin ağaların ayağına gidendir." On üçüncü yüz yıldan günümüze önemli bir sesleniş.

Namık Kemal'den söz açtık ya yazımızın başında, konuyu tamamlayalım: Çünkü Namık Kemal deyince, akla, Abdülhamid ve sürgünler geliyor. Onun döneminde, Namık Kemal dahil, daha niceleri sürülmüştü şuraya buraya. Günümüzde kapı dışarı edilmelerle, o zamanki sürgünler arasındaki fark şu: Abdülhamid, sürdüklerinin peşinden maaşlarını da gönderiyordu, günümüzde kapı dışarı edilenler ise, bu haklarından da yoksun bırakılıyorlar. O günün despotluğu ile günümüz demokrasisini kıyaslamıyorum ama, kafamı kurcalayan sorulardan da kendimi alamıyorum.

Namık Kemal'in gür sesi, hep, kulaklarımda:

Köpektir zevk alan sayyad-ı bi
insafa hizmetten

Acaba, insafsızca avcılık yapan insanlar mı daha zararlı toplum için, yoksa, o insafsız avcıya hizmet eden köpek yaradılışlı insanlar mı? Bir parça kemik için efendisine kuyruk sallayan bir köpekle, çıkarı uğruna efendisine köpeklik yapan bir insanı, yan yana getirin gözlerinizle. Hangisi daha iğrenç!

Köpeğin insancasıyla, insanın köpekçesi... Böyle bir tekerleme durmadan takılıyor kafama. Acaba, kimi insanın mayasında yalnız kötülük mü var? Yoksa baştan iyilik var da, sonradan bu maya yuğrulurken kötülükler mi katılıyor? Yani insanı kötü yapan, doğa mı, yoksa insan, yani toplum ve toplumun düzeni mi? Sorular uzuyor, sorular uzadıkça yanıt vermek de zorlaşıyor.

İnsanı insafsız avcı yapan şeyle, o insafsız avcıya köpekçe zevk alarak hizmet ettiren şeyin ayni olduğu çıkıyor ortaya.

Nedir o şey? Yani, toplumdaki o insafsız avcı, toplumun kanını emerken, hiç düşünmez mi, önemli olanın insanca yaşamak olduğunu. Nedir insanca yaşamak? İnsanın insana insanca davranması değil mi en sade bir anlatımla. Tabii toplumu sömürmek, ticarette var, siyasette var, uzayıp giden öteki konularda da var.

Şems-i Tebrezi "kimi insan mala düşkündür, kimi insan da cana" diyor ve ekliyor, "Aslında mala düşkün olanlar insan değildir, çünkü yaşamıyordur". Ama toplumda itibar görenler, hep mala düşkün olanlardır. Cana düşkün olanlar, yani, sanatçılar, bilginler, kendini topluma adayanlar, hep tu kaka.

Geçenlerde, bir resmi davette, ülkemizin en zenginlerinden iki iş adamının konuşmalarına kulak misafiri oldum. Konu şu:

Yıldız sarayından, Taksim'de oturan birine bir şey yollanacak, ya da oradan bir şey getirilecek.

Yaşlısı, genç olanına "Senin araban gitsin" dedi.

Genci de, yaşlı olanına, "hayır senin araban gitsin."

— Neden?

— Çünkü senin şöförün daha becerikli.

— Anlaşıldı, sen, Taksim'e kadar, arabanın yakacağı benzini hesap ediyorsun.

— Ya sen neyi hesap ediyorsun?

Oysa, hangisinin arabası gitse, ne kadar benzin yaksa, serveti

yanında, denizde bir damla bile değil. Bu konuşmaları dinleyenler bu iki karun kadar zengin iş adamının bu dehşet verici pintilik örneğini gözleriyle alkışladılar, gülüşleriyle de onayladılar.

Bir de son zamanlarda, gazetelerin günlük haberleri arasında okuduklarımıza bakalım: Rüşvet, kayırmacılık, şirket kurtarma operasyonları, aşırı kazançlara ortam hazırlama çabaları, enflasyon, sosyal çalkantı... Öte yanda, çocuğuna oyuncak alabilmek için, hırsızlık yaparken yakalanan ananın dramı.

Kaç paradır bir oyuncak? Onu bile alamayan ananın vay haline! Bir de, sosyete dedikodularının yatağı lüks gece klüplerinde bir gecede, oyuncak parasının on katını bahşiş olarak verenlerin yaşamını düşünün!

Orta direk morta direk lafları uydurmaca. Ortadirek denilen geniş kitle, bir milletin ayakta durmasını sağlayan payanda öyle mi? Geç efendim geç. Bu amansız, o denli de haksız bir yarıştır aslında. Kimileri ya doğuştan ya hakem iltimasıyla çok önden başlamıştır bu yarışa. Yetişebilirsen yetiş.

Çocuğuna bir küçük oyuncak alabilmek için hırsızlık yapmak zorunda kalan ana ile, çocuğunun sünnet düğününde ya kızının nişanında on bin oyuncak alabilecek parayı harcayan ana, hiç, aynı çizgide olabilir mi? Aradaki açıklık, metreyle değil kilometrelerle, aradaki zaman farkı, yıllarla değil, yüz yıllarla ölçülecek kadar büyük.

Yunus Emre de, şimdi yaşıyor olsaydı, o kendine özgü haliyle boynun bükerek şu dizeleri, gene söylemez miydi:

Gıttı beyler mürveti
Binmişler birer atı
Yediği yoksul eti
İçtiği kan olacak...

Peki, ama, Yunus Emre'nin yaşadığı 13. yüzyıl ile, bizim yaşadığımız bu yirminci yüzyıl arasında alem yine ol alem, devran yine ol devran mı?

Demek ki, Namık Kemal, boşuna söylememiş "Hicap etsin "tabiat yerde kalmış kabiliyetten" diye. Ama, günümüzün diliyle, ne doğa ne de herhangi bir canlı, bu yerde kalmış yetenekten utanmıyor ki...

OKTAY RİFAT

AVUNTU

Denizin tentesi altında
güneşin şıpırtısı yetiyor bana,
etimi veriyorum gecemi alıyorum
aynama bağlayınca rüzgârın
avunmaz çığlığını
siliniyorum gözden:
Bir çarşı ayaküstü
gölgemle avunuyorum eski.

Kaşını yeniden çat yeşile başla
korkularıma gir çık,
çileli saçlarının ardında
kuşların didiklediği
bir kadın başı tepsimde kesik,
sen misin yoksa,
gözlerinde bir avuç arpa.

Onların makası kör
onların taşları kenar yollarda
bir iniltiye dönüşüyor akşamla,
buğday tarlası paramparça
camları yeni taktırdık
bir gelincik gökte bulutlar arası
içimde bir uçurtma.

Gün dün geceye dönerken
dalları leylak suda
yazın sandalı çiçekleniyor,
çiçeklerimi topla,
arkadayım ayakta
yeke tutuyorum ayakta
dümen suyumda,
avunuyorum başka
avunuyorum eski.

SABAHATTİN KUDRET AKSAL

BİR KANAT SESİYLE

Bir kanat sesiyle oluşan öğle,
Güzün artığı mutfakta,
Kiler, tel dolap küfüydü çocukluğun,
Boşluğa atılmış bir taş karşıdaki ev.

Gökleri vardı İstanbul'un mahalleler arası,
İki sokak arası,
Gözlerimiz vardı bostanlara uzar gider,
Bir kuyuda bekler akşama dek.

Her evin bir dilsizi,
Bir sarı kedisi damlarda yürüyen
Sıksan su gibi akacak hüznü,
Sundurma altları yağmurumuzdan korunduğumuz.

Bir kadının yüzüyle koştuğumuz
Çarşılara, dut tablaları, mumlar,
Köşebaşları, evden öte, ağaçtan öte, buluttan öte
Uzağa kayan aylı gece.

HEP O

Hep o, duran bir yanında evin,
Kapıda, kilitte, sedirde, hasırda,
Çekmecelerin güneş yalazı aydınlığında,
Gecesine konmuş aynanın,
Sesinde saatin koşan bir yazla, çürük güzde,
Şunda bunda, kurutulmuş bir sarıda,
Gökle serin mavide, cambaz kırmızısında,
Ketende, satende, sadakorda, çuhada,
Çatıda ve bulutta.

Yatmak üzreyken kısılan lamba,
Boş arsaları çocukluğumun duvar dibi otlarla,
Yine o, şimdi gelecekmiş gibi mayıs,
Çıplak betonun önünde, bir mısır hevengi orda,
Bomboş akşamlar uzağa yüzer gibi
Ağacına tünediğimiz,
Bakıyor dolabından sincabıyla ürkek.
Sisinde durmuş bir zamanın yarısında,
Limonla ovulmuş tahtaların sofasında.

söyleşi

"Sinema 20. yüzyıla damgasını vuran bir sanat"

Onat Kutlar, sinema uğraşısı ve güncel sinema olayları üzerine Bedirhan Toprak'ın sorularını yanıtladı.

■ Sayın Onat Kutlar, 35. Berlin Film Şenliği'nde seçici kurul üyesi olarak bulundunuz. Bu, basında yansıdığı şekliyle, sevindirici nitelemesinin ötesinde, hakkedilmiş bir seçimdi. Önce şunu sorayım: Neden sinema?

□ Önce böyle bir soruyu sorduğunuz için teşekkür ederim. Çünkü genellikle benim uzun yıllar Sinematek yöneticiliği yaptığımı, sinema yazarı olarak çok sayıda yazı yazdığımı bilen sinema çevresinden dostlarım, böyle bir soruyu anlamsız buldukları için sormuyorlar. Edebiyat çevresinden dostlarım da sinemayı benim için ikinci bir uğraşı alanı gibi gördüklerinden onlar da çok fazla üzerinde durmuyorlar. Kısacası bu soru bana bu kadar net sorulmuyor.

Üzerinde uzun zaman düşündüm: Gerçekten, yaşamımda ya da bizim kuşağın yaşamında sinema ne anlam ifade ediyor? Önce isterseniz kronolojik bir bilgi vereyim, yani kısaca ben sinema ile nasıl karşılaştım. Gerçekte, bu bir rastlantıdır diyebilirim. Gerçi, yüzyılımızı yaşayan herkesin yaşamında sinema çok özel bir yer tutar. Çünkü sinema, sanatlar arasında -yirminci yüzyıla damgasını basan en önemli sanat, yirminci yüzyılda ortaya çıkan büyük yapıtlarıyla kendini gösteren, temel sanatlardan biri olduğunu kanıtlayan bir dal. Hepimiz sık sık sinemaya gideriz. Kitap okuyanlarımızdan daha fazla, sinemaya gidenimiz olduğu düşünülebilir. Bu yönüyle, elbette benim de yaşamımda sinemanın çok önemli bir yeri var, ama bir uğraş alanı olarak sinemanın içine girişim, bir rastlantı. 1961 yılında Paris'e gittiğim zaman sinema konusunda tümüyle bilgisiz değildim. Ondan önce de 1960'da sinemayla ilgili bazı yazı denemelerim oldu. Ama, doğrusu, ciddi bir biçimde bu alanda uğraşacağımı bilmiyordum.

Fransa'ya felsefe öğrenimi yapmak üzere gittim ve orda birdenbire çok önemli bir sinema olgusuyla karşılaştım. Bu sadece benim için değil, dünya sineması için de geçerli temel olgulardan biriydi. Yani Fransız Sinematekinin varlığıyla karşılaştım. Dünya sineması için de önemli dedim çünkü, Fransız Sinematekinin kurucusu Henri Langlois ilk kez filmleri korumayı düşünürken, yeryüzünde bu konuda daha önce atılmış ciddi bir adım yoktu. Sinema sanatının üstün yapıtları genellikle sinemalarda gösterilip, ondan sonra bazı depolarda kısmen korunuyor ama kısmen de yok oluyordu. Oysa Henri Langlois ve arkadaşlarının 1930'larda kurdukları Sinematek daha sonra 1950 sonrasında bir yandan Fransız sinemasının öte yandan da dünya sinemasının yeni sanatçılar, yeni anlatım olanakları edinmesinde çok önemli bir rol oynadı. Bu büyük hazine içinde, geçmiş sinema sanatçılarının yapıtlarını arka arkaya izleyenler bu sanatın gücünü daha da yakından görmek olanağı buldular. Ben de, Paris'e gidişimden kısa bir süre sonra Fransız Sinematekinin Ulm sokağındaki gösteri salonuna gitmeye başladım. Ülkemiz başka batı ülkelerinden de farklı olarak ne yazık ki, sinemanın önemli yapıtlarının ithalciler tarafından pek getirilmediği bir ülke. Bu yüzden benim orda karşılaştığım şok daha da büyük oldu. Çünkü örneğin ilk kez, büyük Sovyet sinemacıla-



Soldan sağa birinci sıra: Onat Kutlar (1), Istvan Szabo (2) ikinci sıra: Jean Marais (2), Alberto Sordi (4), Max Von Sydov (5).

rının, yani Pudovkin, Ayzenştayn, Dovçenko gibi yönetmenlerin yapıtlarını izlemek olanağı buldum. Griffith'ten Japon ustalarına kadar, filmleri ülkemizde hemen hiç gösterilmeyen yönetmenlerin filmleriyle karşılaştım. Bugün de benim için yeryüzünün en büyük sinemacısı olan Buñuel'in filmleriyle ilk kez orda karşılaştım. Çocukluğumuzda bazı filmlerini izleme olanağı bulduğumuz ama topluca izleyemediğimiz Şarlo'nun yapıtlarını düzenli bir şekilde görebildim. Kısaca sinema sanatının hem benim için hem de günümüz kültürü için ifade ettiği önemi kavradım. Bu sanat, bütün öbür sanatların anlatım olanaklarını, anlatım araçlarını kullanabiliyor. Yani, sözü, sesi, müziği, çizgiyi, rengi, hareketi, kısaca tiyatronun,balenin, şiirin, müziğin, genel olarak edebiyatın kullanabildiği her aracı kullanabiliyor ve bütün bunların kullanılışından, ortaya gene de özgün bir anlatım çıkabiliyor.

Çocukluğumdan beri ilgilerim tek yönlü olmaktan çok, isterseniz buna biraz dağınıklık da diyebilirsiniz, çeşitli alanlara yöneldiği için, sinemanın bu çok olanaklı anlatımı beni büyüledi. Fransa'dan dönüşte, Türkiye'de de bir Sinematek kurulması için çaba gösterdim. Bunları önümüzdeki günlerde yayınlanacak olan ve sinemayla ilgili yazılarımı bir araya getiren *Sinema Bir Şenliktir* adlı kitapta kısaca özetledim. Orda şu anda verdiğimden biraz daha geniş bilgi bulmak olası. Sinematek yönetmeni olarak aşağı yukarı oniki yıl kadar çalıştım. Bu süre içinde çok sayıda insana, başka arkadaşlarımla birlikte dünya sinemasının önemli yapıtlarını göstermek olanağını buldum. Bu açıdan, gerek Türk sinemasının bugünkü yapıtlarında, gerekse Türk sinema seyircisinin bugünkü formasyonunda küçük ölçüde de olsa bir katkım olduysa bundan büyük bir kıvanç duyarım.

■ **Bu ilgi ve yakınlığın ardından senaryo çalışmaları geldi...**

□ Evet. Bunları yaparken bir yandan da sinema konusunda hem eleştirel hem de kuramsal anlamda yazılar yazmaya devam ettim. Ama sinema konusunda yaratıcılık fikri benim için biraz ürkütücüydü. Çünkü her sanatçı bilir, anlatım amacına tümüyle egemen olmayan kimse, o alanda iyi bir yapıt üretemez. Ben de sinemanın büyük ölçüde teknik olan anlatım olanaklarına egemen değildim. Bu nedenle dili yeterince başaramadığı için konuşamayan bir çocuk gibi uzun bir süre sinema alanında herhangi bir yaratıcılık çalışmasına girmedim. Çeşitli öneriler geldi ama bunların hepsini bu nedenle reddettim. 1978'de, yakın bir arkadaşım olan Ömer Kavur, bana birlikte bir senaryo yazmayı önerdiği zaman, onun yol göstericiliğiyle böyle bir işe girişebileceğini düşündüm ve kabul ettim. Böylece ilk senaryom olan Yusuf ile Kenan ortaya çıktı. Daha sonra bu konuya çok da yabancı olmadığım, öykülerde ve şiirlerde de aslında görsel öğelere önem verdiğimi farkettim. Daha sonra Ali Özgentürk'le *Hazal* ve Erden Kıral'la *Hakkâri'de Bir Mevsim* filmlerinin senaryolarında çalıştım. Bugün de bu çaba devam ediyor. Burda altını çizmek istediğim tek bir nokta var, o da şu: Günümüz çağdaş olanakların kullanılmasına çok açık bir dönemdir. Gerçekten, çeşitli sanat dallarında yirminciyüzyıldaki devrimler düşünülürse, bu; sanat tarihçileri tarafından bile, baş döndürücü olarak nitelendirilebilir. Örneğin resimde bir Picasso olayı başlıbaşına bir devrimdir. Müzikte yüzyılımızın getirdiği olanaklar, yani atonal sistemlerle çalışan besteciler, elektronik müzik bestecileri düşünülürse anlatım olanaklarının olağanüstü genişlediği görülür. Sinema bu bakımdan çok çağdaş bir anlatım aracıdır. Çok önceleri Ayzenştayn'ın söylediği gibi; Sinemanın kitleler üzerindeki etkisi başka herhangi bir sanat olayından farklıdır. Bunu, devrimci sanatçılar gördüğü gibi, tam tersine faşist eğilimli yöneticiler de görmüştür. Örneğin Hitler'in ünlü propaganda bakanı, "Bana hemen bir Potemkin yapın.." diye emir vermiştir. Dünyanın her tarafında bütün sanat alanlarından sansürün kalkmasına karşın, sinemada hâlâ devam ediyor olmasının bir nedeni de herhalde bu olsa gerektir; sinemanın etkinliği ve gücü. Bu güçten ve etkinlikten, uzak kalmak istemedim.

■ **Bu güç ve etkinliğin, Berlin'de, oluşturduğu izlenimleri Seçici Kurul üyesi olarak değerlendirir misiniz?**

□ Önce, seçici kurul üyesi olarak bana böyle bir çağrı gönderilmesini büyük bir sevinçle karşıladığımı söyleyeyim. Bu arada bir noktayı da açıklamakta yarar görüyorum. Bu konuda önce tanınmış bir yönetmenimiz düşünülmüştü, fakat daha sonra, onun gitmesi olanaksız olduğu için, yerine ben gittim. Seçici kurul üyesi olarak çağrılışımda, doğrudan benim kişiliğimle ilgili bir nedenden çok, Türk sinemasının son yıllarda elde ettiği başarıları görmek gerekir. Bu aşağı yukarı 1970'lerden bu yana süregelen bir uluslararası birikimdir. *Umut* filminden bu yana, Türk sinemasının bir avuç yönetmeninin ürettiği önemli filmler, Türk sinema yazarlarının uluslararası alandaki çabaları önemli bir bütün oluşturmuştur. Bu birikimin sonucunda da Türk sinemasından bir yazar ya da sanatçıyı uluslararası bir jüriye çağırmayı yararlı görmüş olacaklar.

Orda, jüride, aralarında Jean Marais, Alberto Sordi, Max Von Sydov gibi ünlü oyuncuların Istvan Szabo gibi yönetmenlerin bulunduğu bir jüri idi bu. Değerlendirmeler Berlin Şenliği'nin geleneklerine uygun olarak yapıldı. Genel olarak değerlendirmelerin dikkatli yapıldığını, dürüst yapıldığını söyleyebilirim. Tabii ki sonuçların hepsine katılmıyorum. Ama büyük ödülü kazanan iki yapıt da gerçekten iyi filmlerdi. (David Hare'in Vetherby (İngiltere), ve Rainer Simon'un filmi *Kadın ve Yabancı* (D.Alman). Daha sonraki değerlendirmelerde katılmadığım noktalar oldu. Ama, daha önce bir ilke konusuna değinmek istiyorum. Yeryüzündeki üç büyük şenlikten biri Berlin Film Şenliği. En büyüğü de hep bildiğimiz, Cannes Film Şenliği. Cannes Film Şenliği'nin elbette kültürel özelliklerinin yanı sıra çok önemli bir ticari özelliği de var. Yeryüzü sinemasının sergilendiği ve büyük ticari menfaatlerin karşılaştığı bir alan Cannes Şenliği. Dolayısıyla, gerek şenliğin genel ortamı gerekse değerlendirmeler bu kapsam içinde, bu açıdan ele alınmalı.

Berlin Şenliği ise, bugüne gelinceye dek, bildiğimiz kadarıyla, önemli bir alternatif oluşturuyor. Ticari kaygılardan, bu tür denge hesaplarından çok, sinema sanatının yeni örneklerinin sergilenebildiği, tartışılıp değerlendirildiği, sineması yeryüzünde yeterince tanınmayan ülkelerin de filmlerinin yarışabildiği ciddi bir forum. Bu özellikler sürdürülebildiği, hatta daha da geliştirilebildiğinde, Berlin Şenliği önemini hiç kuşkusuz koruyacaktır.

Ama gördüğüm kadarıyla, zaman zaman Cannes'a öykünme eğilimleri var Berlin'de de. Bu nedenle değerlendirmelerde bazı sapmalar oldu. Bunun en çarpıcı örneği ise Robert Benton'ın "Yürekte Bir Yer" adını taşıyan filminden ötürü yönetmen ödülünü alması oldu. Film bu yıl bazı örnekleri ülkemizde de gösterilen ve Amerika'da yeniden moda olan bir tür "yeni tutuculuğun", çok kendini ele veren örneklerinden biri.

Kısaca alaycı bir deyimle, "Amerikan usulü yaşam" biçimi yaratarak, "anne, elma keki ve Amerikan bayrağı" biçiminde özetlenecek bir ideolojinin çok yaldızlanmış, çok iyi kotarılmış bir örneğiyle karşılaştım. Filmde hemen her konu vardı.Yani, zenci-beyaz sorunundan mülkiyet sorununa, kendi kendini oluşturup başarıya ulaşan adam imajından, doğa ve toplum karşısında birey olarak savaşıp sonunda üstün gelen kahraman motifine kadar bütün

ideolojik örgü filmde tamamdı. Etkili olabilmek için de gözyaşı dahil olmak üzere bütün duygusal araçlar kullanılmıştı. Dört dörtlük bir anlamsızlık ifade eden bu filmin herhangi bir dereceye girmesi, söz konusu değildi. Ama ne yazık ki böyle düşünenler jüride azınlıkta kaldık ve film yönetmenine bir "gümüş ayı" ödülü kazandırdı. Benim başlıca sapmalar dediğim olaylardan birisi buydu. Nitekim bunun ne kadar yanlış bir değerlendirme olduğu hemen görüldü.

Ödüllerin açıklandığı akşam Berlin'in büyük bir sinema salonunda Robert Benton'ın adı duyulunca, bütün salondan şiddetli protestolar geldi. Yani Berlin'li seyirci de bu konuda kül yutmadı. Bu da gösteriyor ki, Berlin Şenliği, alternatif bir şenlik olma özelliğini yeni çıkışlara, yeni seslere alan açma özelliğini mutlaka korumalı, değerlendirmelerde de buna dikkat etmeli.

Türk filminin başarısına gelince... Pehlivan beğenilen filmlerden biriydi. Yönetmen Zeki Ökten'in tıpkı Ahmet Kayışkesen adlı Trakyalı bir yurttaşımızı aktör olarak filmde oynatırken gösterdiği başarı gibi, Tarık Akan'ın oyuncu olarak yönetiminde de büyük bir başarı elde ettiğini izliyoruz. Tarık Akan son yıllarda yaptığı filmlerle, gittikçe daha usta bir oyuncu olma özelliğine kavuşuyor. Bu başarısı unutulmadı. Sadece benim tarafımdan değil, jürinin bütün üyeleri tarafından değerlendirildi. Eğer Berlin Film Şenliği yönetmenliğinin bir kısıtlaması olmasa, Akan en iyi aktör ödülünü de alırdı.

■ **Nasıl bir kısıtlama?**

□ Şenlik yönetmeliğine göre bir filmin unsurlarından birisi herhangi bir ödül aldığı zaman, o filme ikinci bir ödül verilemiyor. Tarık Akan'ın en ciddi rakibi olan İspanyol Fernando Fernan Gomez'in oynadığı film başka bir ödül almış olsaydı, Gomez, aktör ödülünü otomatik olarak kaybediyordu, oraya aday olamıyordu. En ciddi rakip elimine olunca Tarık Akan rakipsiz kalıyor ve böylece ödül imkanı doğuyordu. Ama bence bu hiçbir şeyi değiştirmez. Tarık Akan Şenliğin tartışmasız en iyi iki aktöründen biriydi, bu da bence çok önemli bir başarıdır. Onun gerisinde kalan aktörler arasında örneğin, John Hurt gibi son yıllarda adından çok söz ettiren, çok beğenilen bir çok oyuncunun bulunduğunu söylersem, Tarık Akan'ın bu konudaki başarısının önemi daha iyi anlaşılmış olur.

■ **Önümüzdeki günlerde (15-28 Nisan) yer alacak "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri 85" üzerine açıklamalarınız basında yer almıştı. Burada "Sinema Günleri"nin yeniliklerini okurlarımıza bir kez daha hatırlatabilir miyiz?**

□ Tabii. Sinema Günleri kısa süre önce döndüğüm Berlin Şenliği'ne göre, çok alçakgönüllü bir şenliktir. Bu şenlik İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Festivali bünyesinde ilk başlatıldığı zaman doğrusu bu noktaya geleceğini ummuyorduk. Ama gerek seyircinin büyük ilgisi gerekse şenliği düzenleyen, katkısı bulunan arkadaşların özverili çabaları, bu mütevazi çalışmayı önemli bir düzeye getirdi. Bu yıl ilk kez İstanbul Sinema Günleri'nde bir yarışma yapılacak. Yarışmaya on iki ülke katılıyor. Filmleri uluslararası bir jüri değerlendirecek. Yarışmanın yanı sıra geçen yıllarda olduğu gibi değişik seksiyonlar var. Bunlar arasında "Ünlü yönetmenlere say-

---

ECE AYHAN

MEKTUP NADAJLIDIR DOM

1. Diyorlar, korkutarak karaşın kıldığımız sarı
«Dağlar gibi gençler âlemde perişan oldular»

2. Giyinmiştir bir mitrak, baba, bir göl ve kıyamet

3. Bir sultan daha yere oturur, biz oturtuyoruz
Kadife istemezmiş, taht istemez saf bir ipek

4. Anladık ki yüreklilik belirli bir sillenin rengi
Külbastısız sayfaları karıştırırken serüven

5. Nadaj'ın alınmayışını dört yüzyıl sonra İskele'de
duyduk; «Sen insanoğlunu öperek mi ele verirsin?»i de

6. Biz bir şairi şiir yazsın için ölümle korkuturuz dom!

panoraması, "Müzik ve Sinema", "Edebiyat Uyarlamaları" gibi bölümler var. Sinema Günlerinde bu yıl da çok sayıda film gösterilecek. Zaman zaman izleyiciler arasında filmlerin çokluğundan yakınanlar oluyor, ama, Sinema Günlerinin düzenleyicileri olarak bizler mümkün olduğu kadar demokratik bir seçime olanak bırakmayı amaçlıyoruz. Yani izleyiciler her filme gelmekle kendilerini yükümlü saymasınlar, seçerek gelebilsinler. Bir de sinema salonlarındaki artış söylenebilir.

Geçen yıl dört sinema salonunda yapılan gösteriler bu yıl altı salonda yapılacak. Beyoğlu'nda Emek, Dünya; Şişli'de Site, Kışlaönü'nde Sinema TV Enstitüsü, A.K.M. sinema salonu ve Kadıköy'de, Moda Sanat Merkezi. Çok dar olanaklarla, sınırlı bir kadroyla gerçekleştirilen Sinema Günleri, sinema izleyicisinin yoğun ve canlı ilgisiyle ayakta duruyor. Bu yıl da bu ilgiyi kaybetmiyeceğimizi umuyorum.

■ Pehlivan, Türk filmlerinin başarısını yurt dışında sürdüren filmlerden biri. Ama, filmlerimizin ard arda kazandığı bu başarılarla birlikte oluşmaya başlayan bir yargı da şu: Türk filmlerinin başarısını, tümüyle değilse de ağırlıklı olarak, folklorik öğelere bağlayanlar da var...

□ Sinemamızın yabancı ülkelerdeki başarısını iki aşamada düşünmek lazım. Bunlardan birincisi Türkiye gibi bir ülkeyi genelde tanımayan yabancı izleyicinin Türk filmleri kanalıyla ülkemize ait gerçeklere ilgilerinin çekilmesidir. Gerçekçi Türk sineması yapıtlarının bu anlamda çok yararlı olduklarını biliyoruz. İkinci aşama ise, bu gerçeklere eğilen sanatçılarımızın, sinema yönetmenlerimizin kişisel üslûplarına gösterilen ilgiyle açıklanmalı. Bu üslûplar geliştikçe Dünya sinemasına katkı değeri kazandıkça bu genel ilgi, yönetmenlere uzanan özel bir ilgiye dönüşecek. Bunun ilk adımlarını yavaş yavaş görüyoruz. Önümüzdeki yıllarda bunun daha da gelişmesini diliyorum.

Sorunuzda belirttiğiniz yanlış bakış açısına gelince: Evet Türk filmlerine yabancı ülkelerde gösterilen ilginin, egzotik niteliklerden doğduğu, onlara tuhaf gelen, çarpıcı gelen özelliklerden doğduğu gibi bir sav var. Ama, bir defa, bir filmdeki egzotik niteliklerin, tek başına bir suçlama nedeni olamayacağını düşünüyorum. Nitekim dünya sinemasında bugün artık yeri tartışılmaz olan Japon filmlerine, Kurusawa,Mizoguchi gibi filmlerin yönetmenlerine gösterilen ilgide de hiç kuşkusuz bu egzotik niteliklerin bir rolü vardır. Nasıl bize Güney Amerika'ya ait bir görüntü değişik ve çarpıcı geliyorsa, bize ait bir görüntünün de yabancı seyirciye değişik ve çarpıcı gelmesini yadırgamamak gerekir, normaldir. Ama bir filmin sadece bu özelliklerinden dolayı beğeniliyor olduğunu düşünmek büyük bir hatadır. Yabancı seyirci de tıpkı bizim gibidir. Onları bizden farklı düşünmemek lazım. Biz nasıl bir Japon filmine sadece içerdiği egzotik niteliklerden ötürü değil, ama içindeki mesajdan, evrensel ve insancıl değerlerden ötürü önem veriyorsak, onu seviyorsak, yabancı seyirci de aynı nedenlerden ötürü bizim filmlerimizi sevmekte ya da sevmemektedir. Kısaca, bizim filmlerimizin de herhangi bir ülkenin filmi gibi karşılandığını düşünmekte sayısız fayda vardır. Bunun dışında, yanlış bir bakış olabilir. Ama bu bakış ne filmleri yapanlar, ne de dünya sinema çevreleri için önemli değildir. Yani salt çarpıcı ve egzotik



öğelerden ötürü bir filmi beğenen seyirci takımı varsa, bu takımın yargı ve beğenileri bugün için önem taşımıyor. Daha önemli olan, filme hem ulusal hem de evrensel değerleri göz önüne alarak bakabilen, daha bilinçli bir seyirci kitlesidir ki; bu seyirci kitlesinin tıpkı Türkiye'de olduğu gibi yeryüzünde de var olduğuna inanıyorum.

■ Yukarıdaki soruyu cevaplarken, *bir filmin içindeki mesaj, evrensel değerler*, gibi sözler kullandınız. Oz ve biçim kavramının sürekli tartışıldığı edebiyat alanı ve öteki sanat dallarının tersine, sinema bu konuda ayrıcalıklı bir yere sahip sanki. Mesajı olan bir şiir, güdümlülük suçlamasıyla çar çur edilirken, aynı işlevi belki daha da ileri boyutlarda gündeme getiren sinema birinci örnekteki gibi bir boy hedefi olmuyor. Biçimciler yeniliyor mu sinemaya?

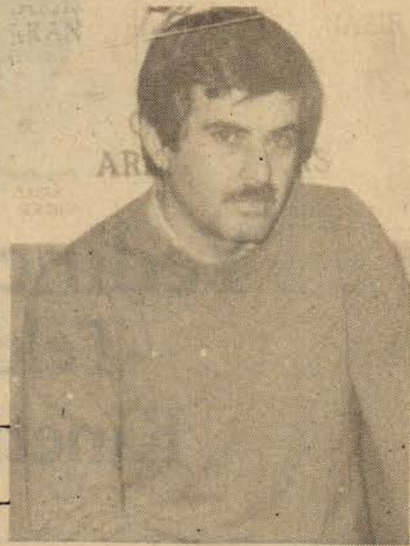
□ Çok haklısınız. Bunun en çarpıcı görüntüsünü Berlin Film Şenliğinde izledim. Orda jüri üyeleriyle beraber, filmleri izlerken şöyle bir durumla karşılaştım: Filmin herşeyi tamam, çok iyi yönetilmiş, oyun çok iyi oynanıyor, sesler, renkler olağanüstü, senaryo tıkır tıkır çalışıyor. Ama bütün bunlara karşın sonunda bu filmi beğenmedik. Jüri üyeleri ki bu kişiler çok çeşitli alanlardan geliyorlardı, çok çeşitli inanaçlara sahiptiler, aralarındaki aktörler, yapımcılar, sinema yazarları bulunuyordu, değişik ülkelerden insanlardı. Hepsinin, üzerinde durdukları nokta şu oldu: "peki ama bu film bize ne anlatıyor?, Niçin yapılmış?" Eğer bir film bu soruyu sorduruyor ve gelen eleştirilere yanıt veremiyorsa, çok haklı olduğunuz ortaya çıkıyor. Sinema, izleyiciyle dolaysız ve şimdiki zamanda temas kuran bir sanat alanı. İzleyicinin bir filmi izlerken, üzerinde uzun zaman durup düşünecek vakti yok. Vermek istediği şeyi o anda vermek zorunda sinema. Bu nedenle sinemada biçimci denemelerden çok, seyirciye bir mesajı, (bu mesajın ille de politik olması gerekmez) insancıl bir mesajı vermesinin büyük bir önemi var. Çünkü seyirci, o film için harcadığı iki saatin sonucunda yönetmenden, filmin yaratıcılarından kendisine geçen bir düşünce, bir dünyaya bakış açısı, iletilen herhangi bir şey bekliyor. Tüm sanat yapıtları için bence doğru olan bu özellik, sinemanın etkileme gücünden ötürü daha büyük önem kazanıyor. Ve bence çok da iyi oluyor.

■ Konuşmamızın başında sözünü ettiğiniz yeni kitabınızı okurlarımıza tanıtır mısınız?

□ Genellikle güncel sinema eleştirilerinden çok sinemanın kuramsal sorunlarına, ya da izlemek olanağı bulamadığımız dünya sinemasının nitelikli yapıtlarının, sanatçılarının tanınmasına yardımcı olmaya çalıştım yıllardan beri. Bu konuda yazdığım yazıları iki bölüme ayırdım. Bir kısmı Türk sinemasıyla diğer bir kısmı yabancı sinemayla ilgili. Bu kitapta yabancı sinemayla ilgili bölümleri bir araya getirdim. Başında da, bu büyülü alanın, benim yaşamımı da büyük ölçüde etkileyen bu olağanüstü alanın izlenimlerini uzunca bir önsözle tamamlayarak. Bu kitap, bir eleştiriler ve makaleler toplamı olmaktan çok, Türkiye'de yaşayan bir sinema adamının dünya sinemasına bakışı, ordan edindiği izlenimler olarak değerlendirilebilir. Eğer benimle birlikte okurlar da, beyaz perdenin oluşturduğu pencereden bu evrene bakmayı denerlerse, bu bakışı denemeye değer bulurlarsa, mutlu olacağım.

söyleşi

"Uğraşım ve çabalarım büyüdükçe, işime saygım da o ölçüde büyüyor"



Sinema sanatçısı ***Tarık Akan*** *çalışmaları üzerine sorularımızı yanıtladı.*

■Sinema dünyasına girişinizin rastlantı sonucu olduğunu biliyoruz. Bu rastlantının ötesinde sizin sinemayla ilgili eğitim araştırma gibi çalışmalarınız var mıydı, belli bir birikimden söz edebilir miyiz?

□Böyle bir eğitimden de birikimden de söz edilemez. Nedeni de ülkemiz koşulları. Bu konuya eğiliminiz olsa bile, size bu birikimi sağlayacak herhangi bir eğitim kurumu yok. Şu veya bu yolla herhangi bir öğrenimden geçmem söz konusu olmadı, olamazdı. Yani, yinelersek tesadüftür. Bu koşullarda başkasına da imkan yok.

■Peki şimdi sayın Akan, sinema uğraşınıza bilinçli yaklaşmaya başladıktan sonra neler yaptınız, yapıyorsunuz? Yapmak istediklerinizin gerçekleşme şansı nedir?

□Uğraşlarım bitmek bilmiyor. Uğraşlarım, amaçlarım gittikçe büyüyor ve bunlar büyüdükçe de yaptığım işe olan saygım ve sevgim de o ölçüde artıyor. Şöyle açabilirim meseleyi: Sinema üzerine, oyunculuk konusunda, çabalarımı tamamiyle kendimi eğiterek, kendimi eleştirerek, kendimi yoğun bir çaba içine sokarak bir şeyler yapmaya çalışıyorum. Her şeyden evvel, sinema alanının ekonomisinden tutun da, setteki çalışmalarına varıncaya kadar bütün alanları tek tek inceleyerek bir yorum yaptım ve bu yorum üstünde kendime göre bir yol seçtim. Bu yolun tutturulmasındaki çabalarım, doğallıkla, daha çok oyunculuğum üzerine oldu. Bugüne kadar tüm oyuncular - eleştirmek istemiyorum ama - nasıl geldilerse, öyle de alıp götürmüşler. Kameranın karşısında rahat olmuşlar ve bunu oyunculuk sanıp ve oyunculuğu bunun üzerine varyasyonlar denemek zannetmişler. Dolayısıyla, denemekten öteye gidememiş çabaları. Ben bunun tam tersini ele aldım. Evet, bir oyuncunun kameranın karşısında rahat olması önemli, ama kamera karşısında rahat olmak her zaman meseleyi çözmüyor, her zaman değil, hiçbir zaman çözmüyor aslında. Bir kişiyi canlandırmak gerektiği zaman, bu canlandırmanın ilk basamağı olan üzerindeki giysilerden, mimiklere kadar -rahatlığın ötesinde- o kişiye özgü karakteri, yapıyı, kişinin toplum içindeki konumu ve toplum karşısındaki tavrını, ne amaç taşıdığını belirleyip, onun kimliği ve özünü sergilemek gerektiği kanısındayım. Buna çalışıyorum ben. Bu amaç doğrultusunda, toplum psikolojisinden, bireyin psikolojisine kadar okuma ve öğrenmeye çabalıyorum. Bunların yanı sıra, çok yakın bir dostum olan rahmetli Vasıf Öngören'in tiyatroda gerçekleştirmeye çalıştığı Brechtiyen anlayışı sinema alanına uygulamaya çalışıyorum. Kuşkusuz başardığım söylenemez, çünkü bir hayli zor bir yol seçtim. Ama gene de her yaptığım filmde -sanat filmi olmasa bile bu tür sinema oyunculuğunu, bir sahnede de olsa, bir nebze de olsa yapıp seyirci üzerindeki reaksiyonu ölçmek istiyorum. Bu başarının şimdiki ölçüsü nedir, bilmiyorum ama, şimdi'nin birikiminin ileri doğru daha önemli adımlar atabileceğine inanıyorum.

■*Pehlivan* filminde sözünü ettiğiniz oyunculuğu denediniz mi?

□Evet. Anlatayım. Senaryoda olmamasına rağmen filmde pehlivan, babasını rüyasında görür ve ağlar. Zeki Ökten'e bunu önerirkenki amacım, ben, nasıl ve nedir bilmeden, baba'nın ölümü olmadan, baba'nın öldüğünü kendi oyunumla nasıl verebileceğimi düşünmemdi. Bu çözümü buldum ve sonuçta da çok başarılı oldum. Filmi izleyen bir çok kişiye, "Pehlivan burada niye ağlıyor?" diye sorduğumda "Babası öldüğü için" yanıtını aldım. Bu çok sevindirdi beni. Amacıma ulaşmış oldum.Konuyu dağıtmadım değil mi?

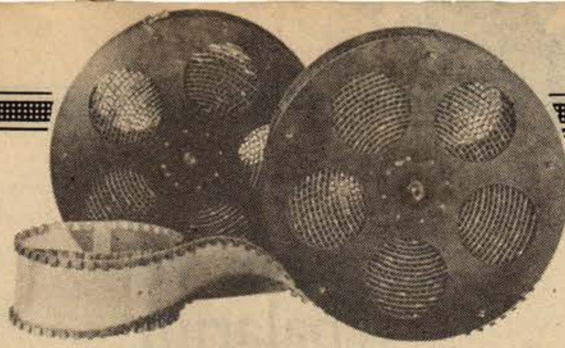
■Hayır. Ancak gene bir önceki soruya dönüp bunların gerçekleşme şansını soralım. Bunun ardından, girdiğinizi söylediğiniz bu ilginç çalışmada tek başına mısınız?

□Evet. Evet tek başımayım. Tek başımayım ve zaten bugüne kadar hep tek başıma oldum. Geldiğim yere tek başıma geldim. Yalnızca etkilendiğim şahıslar oldu. Bunların görüşlerine ve sinema bilgilerine müthiş saygım vardır. Bilgi ve tecrübelerinden yararlandım. Bunun dışında tek başımayım.Az önce söylediğim o epik öğeyi gerçekleştirmek amacındayım. Çok zorlanıyorum tabi. Rejisörle aynı kafada olmuyoruz, hikayede senarist, bir kişiyi yazarken onun psikolojisini kesinlikle vermiyor ve bu,ağırlıklı olarak bana düşüyor.Bunu yaparken, oynadığım kişinin karakterini çiziyorum, toplum içindeki yerini, ekonomik konumunu koyuyorum, bunları yaparken de seyirciye, "bu adam bu hareketi niye yaptı?" diye de büyük bir soru soruyorum. Yukarıda söylediğim gibi, ne ölçüde başarılı olduğum ileride ortaya çıkacak.

■"Gerçekleşme şansı" konusunda söyleyebileceklerinizi bu kadar mı?

□Bunların gerçekleşme şansı... bir kere en iyi çalıştığım yönetmenler Zeki Ökten ve Şerif Gören. Gören beni kamera karşısında tümüyle özgür bırakıyor, ne yaparsan yap diyor, rolümü kafamda canlandırdı-

(devamı s. 68'de)



Yedinci Sanat Sinema
-Teknoloji Çağının Kinetiği ve Rehaveti-

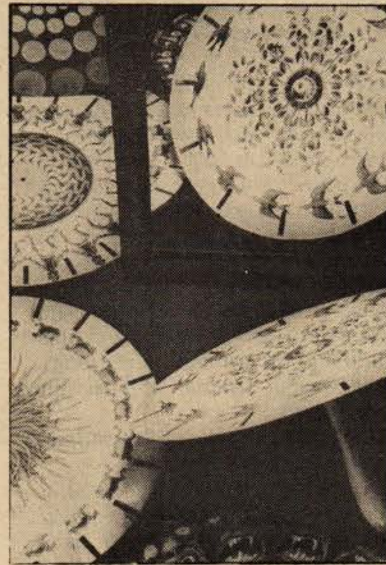
Geçen yüzyılda, kapitalizm tek tek ulusların duvarlarını aşarak uluslararasılaşırken, bunda, teknolojik gelişmenin önemli bir payı olmuştu. Ve aynı teknolojik gelişim, insanlık yeni bir yüzyıla girerken, varılmış olan uluslararasılaşma düzeyine uygun yepyeni bir buluş koyuyordu ortaya: SİNEMA.

Adını Yunanca kökeniyle hareketli resim *(kinêmatograf)* sözünden alan bu teknolojik buluş, kısa zamanda gelişip, yaygınlaşarak artistik bir değer kazandı ve teknolojik bir yenilik olmaktan çıkıp, sanatsal bir yenilik haline dönüştü. Geçmişte sanatın gelişmesinde teknolojik gelişimin az-çok payı olmuştu, ama matbaanın icadından bu yana ilk kez teknolojinin sanata bu denli büyük katkısı oluyordu. Hatta, edebiyatın, matbaa icadolunmadan da önce varolduğunu, ya da müzik aletlerinin teknolojik gelişmeden özerk ve -kendi gelişimi içinde devinen- bir nitelik göstermiş olduğunu, resim ve heykelin ise hep elle ve basit araçlarla doğan sanat ürünleri olduklarını düşünürsek, tarihte ilk kez bir sanat dalı, teknolojik gelişmenin ivmesiyle ve onun doğrudan ürünü olarak doğuyor ve insanlığın binlerce yıllık bilgi, görgü, deneyim --kısaca: *kültür*-- birikimiyle ve sanat mirasıyla bütünleşip *"7'nci Sanat"* adını alıyordu. Kültürün maddi ögelerinden teknoloji, manevi bileşene yeni bir boyut ekliyordu. Hem de şimdiye değin yaşanmış olanlardan çok daha fazla yığınsallık taşıyan; toplum ve kültür üzerindeki etkisi -olumlu ve olumsuz yanlarıyla- o denli büyük olan bir araç: Teknoloji çağının hem dinamizmini, hem de uyuşukluğunu kucaklayan, hem insana doğru, hem insana karşı bir araç...

Sermayenin ve emeğin (sosyal işbölümünün) uluslararasılaşmasının son derece karakteristik bir kültür ürünüydü sinema.

Bu uluslararasılaşmanın çeşitli ekonomik sosyal ve siyasal sonuçlarının dünyayı derinden sarstığı bir toplumsallık içinde, sinema olayı da hızla gelişti: Sinemanın doğup emeklemeye başlaması, emperyalist devletler arasında çıkar çatışmalarının ve pazar kavgalarının büyük boyutlarda kızıştığı ve bir paylaşım savaşının ayak seslerinin iyice yaklaştığı ve nihayet emperyalist savaşın koparak dünyayı kasıp kavurduğu yıllara rastladı.

Savaşın finali, dünya haritasını yeniden çizerken, bundan çok daha önemli, çok daha büyük bir olguyu da tarih sahnesine getiriyordu: emeğin (üretimin) bu boyutlarda sosyalleşmesinin determinizmi hükmünü icra ediyor ve sermayenin uluslararası zincirinin en zayıf halkası kopuveriyordu. Bu kopuş ve onun etkileri kuşkusuz ki, kendi halkasıyla sınırlı kalmayacaktı. Savaş sonrası, dünyanın toplumsallığına ve uluslararası siyasal yaşama yepyeni bir belirleyici bileşen getirirken, aynı zamanda bu bileşenin değişik türevlerini de birlikte sunuyordu.



Kinematograf (hareketli resim) olgusundan hareketle oluşturulan ilk phenakiskistikop'lardan (1832).

Savaşın getirdiği büyük ekonomik yıkım ve toplumsal dekadans Avrupa'yı sarsmaya devam ederken, sosyal çalkantının patlamalarına karşı, o zamanki politik literatür deyimiyle, "kapitalizmin ofansı" da birlikte geliyordu. Bu "ofans" bir yandan faşizmi ve nazizmi doğururken, öte yandan büyük paylaşım savaşının "bitmemiş hesaplarını görmek" için eski defteri yeniden açmaya hazırlanıyordu. Derken, büyük ekonomik kriz (1929) ve onu izleyen siyasal gerginlikler geldi. Görülecek hesabı olanlar hem paylaşım haritasını yeniden çizmek, hem de birinci savaşın galiplerinin savaş sonrasında düzenledikleri haçlı ordularının düremediği "yeni defteri" dürerek, "rahata ermek" niyetiyle miğferlerini giyerek, Mihver'i kurdular ve insanlığa saldırdılar.

Sinemanın ilk elli yılının serüveni böylesine uluslararasılaşmış bir dünyada geçecek ve bu dünyayı resimleyecekti. Ve bu toplumsallıkta yanyana yaşayan iki ayrı kültürün artistik yansımaları en yeni sanat dalında da ifadesini bulacaktı.

İşte aşağıda birinci bölümünü bulacağınız küçük yazı dizisi, bugün televizyon ve video ile artık "her evde bir sinema" yaygınlığına ulaşmış bu dalın ilk evrelerini belli karakteristikleriyle özetlemek amacını taşıyor.

Yazıyı hazırlarken bir sinema tarihçesi vermeyi değil, bu tarihçeye yansıyan tarihsel realizmi öne çıkarmaya çalıştım. Bu realizmin bir yanı sinemanın sanatsal boyutuna yansıyansa, diğer yanı da onun ticari özelliğine ve bir kitle iletişim aracı olarak insanlığa aykırı kullanışlarına değgin. Hele, yüz milyonlarca insan kaç kuşaktır, "kahraman kovboy", ya da "gözü pek gangester", ama "vahşi kızılderili", ya da kolonyal şapkalı seyyaha veya Jane ile Boy'a kötülük yapan "yamyam" filmleriyle, yahut da sulu gözlü, "happy end"'li melodram avuntularıyla yetiştiyse, şimdilerde ise seks, karate ve kan dolu şiddet filmleri piyasayı kaplamışsa, bu da, kuşkusuz ki, beyaz perde'nin kara gerçeğidir. Böylece, sinema, hem sanat olarak geliştirici, hem sanat-dışı olarak köreltici ve uyuşturucu yönleriyle 20. yüzyıl insanının dinamizmini ve tembelliğini, mücadeleciliğini ve kaçkınlığını barındırıyor.

Özetlemede, sinemanın ilk evrelerindeki ustalarını ve kayda değer yapıtlarını mümkün olduğunca ayrıntıya girmeden sunmaya çalışırken, belli film türlerine, olumlu ya da olumsuz yanlarıyla, yorum ve değerlendirmeler biçiminde değineceğim. Sinema için çok önemli olan teknik özelliklere gelince; bu teknikler ancak uzmanlarını ilgilendirdiğinden ve onlar hakkında uzun açıklamalara girmek yazıyı hantallaştıracağından, sadece çok zorunlu bazı anmalar dışında, teknik konulara girmeyeceğim.

Kısacası, bu yazı dizisi, sinemaya ilgisi uzmanlaşma düzeyinde olmayan sinemasever okurlar için hazırlandı. Konuyla ilgili ayrıntılı yapıtlar sunmak ise --son yıllarda bazı örneklerini gördüğümüz gibi-- sinema adamlarımızın, ya da dünya sinema literatürünün önemli yapıtlarını --kısaltmadan-- Türkçemize kazandıracak çevirmenlerimizin, yayınevlerimizin görevi.

Refik Zerengil



Lumière Kardeşler

"FABRİKALARDAN ÇIKIŞ"

10 Mart 1895'de Paris'in Capucines Bulvarındaki Grand Café'nin küçük bir salonunda toplanmış olan izleyiciler, daha sonra sinema adını alacak yepyeni bir sanat dalının ilk profesyonel gösterisinin seyircileriydiler. *Louis Lumière*'in kendi teknik buluşu olan kinetoskop'la kamuya sunduğu bu gösteri, ilk profesyonel sinema filmi olarak anılacaktı.

La Sortie des Usines (Fabrikalardan Çıkış) adını taşıyan bu belgesel film, iş saati bitiminde fabrikayı terkeden işçileri gösteriyordu. Böylece, sinema tarihinin ilk oyuncuları *fabrika işçileri* oluyorlardı. Lumière kardeşlerin bu ilk sunusunda işçilerin gösterilmesi bir rastlantı mıydı, yoksa amaçlı mıydı, bilemiyoruz, ama, sanayi çağının ürünü olan bu sanat dalının o çağın gerçek kahramanlarının belgelenmesiyle başlaması, o çağın en önemli gerçekliğine uygun düşmekteydi.

İşçiler adımlarını bile atmadıkları Grand Café'yi görüntüleriyle doldurmuşlardı. Salondaki şık giyimli insanlar ise Paris'in lüks bir bulvarından, varoşlardaki (faubourgs) işçileri seyrediyorlardı. Böylece, sinema, sadece bir sanat olayı olarak değil, aynı zamanda bir *kitle iletişim aracı* olarak da doğuyordu. Nitekim sinemanın daha sonraki evrelerde popüler'leşmesiyle, fabrika işçileri de hiç girmedikleri lüks cafe'leri, restoranları, şık salonları, villaları oralarda yaşayanlarla ve onların yaşam tarzlarıyla birlikte, beyaz perdeden izlemek olanağını bulacaklardı.

Bu ilk gösteri, seyircilerin büyük coşkusuyla karşılandı. Salondan yükselen hayranlık, bu yeni buluşun kısa zamanda bir salgın haline geleceğini belli ediyordu. Gerçekten de, çok değil 10 ay sonra, Lumière kardeşler Paris'in çeşitli kesimlerinde bir günde 12 filmi toplam 20 kez gösterecek kadar seri üretim içine girdiler. 1898'de Lumière'lerin film katalogundaki yapıtların sayısı 1000'i aşmıştı.

İlk sinema hakkında bir fikir edinebilmek için Lumière kardeşlerden bir kaç film tipi görelim:

Özellikle kadın seyircilerin yerlerinden kalkıp kaçıştığı görüntüler: örneğin; bir trenin "perdeden seyircilerin üzerine doğru geldiği" *L'Arrivée d' un Train en Gare de la Ciotat*, ya da bir duvarın "seyircilere doğru" yıkılışını gösteren *Démolition d'un Mur*, vb.

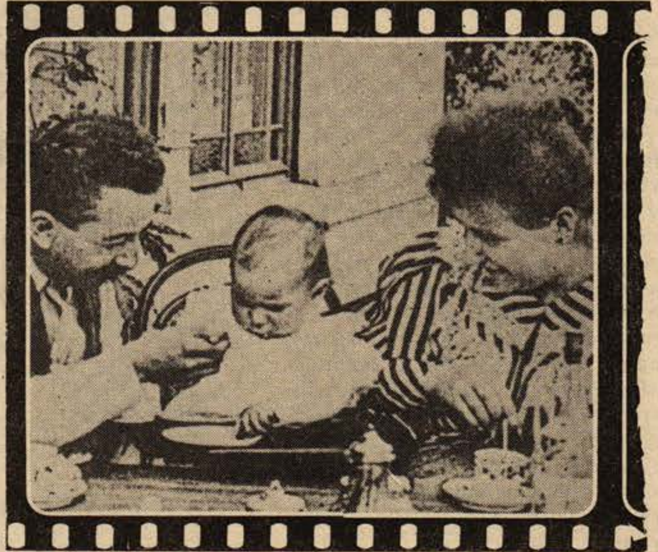




Fabrikadan Çıkış (1895), Trenin Gara Girişi (üstte)

Amatör bir fotoğrafçının resimleri gibi çekilmiş günlük yaşamdan kesitler: *Le Repas de Bébé* (Bebeğin Maması), ya da *Promenade des Congressits sur...*) (....Kongre Delegelerinin Gezintisi) vb.

Konulu çekimler: bir senaryoya bağlı olarak -oyuncu kullanılarak- çekilmiş ilk film *L'Arroseur Arrosé* (Islanan Sulayıcı) idi (1895). Aynı zamanda sinema tarihinin ilk komedisi olan bu kısacık filmde çimenleri sulayan bir bahçıvanın hortumuna evin 13-14 yaşlarındaki haşarı çocuğu, gizlice basıyor, suyun neden kesildiğini anlamayan bahçıvan hortumun deliğinden içine bakayım derken, çocuk hortumdan ayağını çekiyor ve bahçıvan ıslanıyordu. Bu sahne birkaç kez tekrarlandıktan sonra, bahçıvan nihayet hortumdaki "arıza"nın nedenini anlayarak suyu şımarık çocuğa sıkıyordu.



Bebeğin Maması

Bu filmde, birincisi; yaptığı iş hakkında yeterli bir teknik bilgiye sahip olmayan bir işçi canlandırılıyor ve büyük bir endüstriyel-teknik gelişim çağında yeterli bir ön eğitimden ve üretim deneyiminden geçmeden işçileşmiş emekçilerin teknoloji karşısındaki acemilikleri sempatik bir şekilde gösteriliyordu. Gerçi, sayısız iş kazalarının dramatikliği hiç de bahçıvan örneğindeki gibi masum ve komik değildi, ama bahçıvan örneği dönemin ciddi bir sorununu ironik bir tarzda yansıtmış oluyordu.

İkincisi ise, Lumière filminde hortumu bir başka çocuğun eline vermediğine, yani haşarı çocuk bir başka arkadaşını değil, evin bahçıvanını ıslattığına, veya gösterilen sahne bir bahçıvanın diğerine muzipliği olmadığına göre, evin küçük beyinin bahçıvana (onun dahil bulunduğu sosyal katmanın, bahçıvanın temsil ettiği sosyal katmana) bakışı simgeleştiriliyordu. Sonuçta ise, bahçıvanın altta kalması, kendisini ıslatanı ıslatması, küçük beyin kaçması, gerçekte asıl belirleyici olanın *hortumu elinde tutanlar ve kullananlar* olduğunu dile getiren bir mesaj niteliğindeydi. İşte, sinema en ilkel halinde bile, ilk konulu filmiyle sembolizasyona ve *mesaja* yönelerek, bir *sanat* dalı haline geleceğini müjdelemekteydi.

Nitekim Lumière'lerin aynı yıl yaptığı diğer önemli bir komedi filminde de, bir sosis makinesine konulan bir domuzun parçalanışı gösterildikten sonra, projeksiyon makarası geri sarılıyor ve domuzun parçaları ekranda yeniden bir araya toplanarak hayvan yeniden canlanıyordu. *La Charquterie Mecanique* (Mekanik Domuz Kasabı) adını taşıyan bu film teknik bir buluş olarak doğan sinemanın, daha bir yaşına bile basmadan, gene teknik yardımıyla kendi kendisini hicvetmesiydi. Sinema diliyle söylersek, bu film bir anlamda, sinemadaki ilk *trük*'tü. Filmin çekimi sırasında değil, ama gösterilişi sırasında kullanılan bu trük yardımıyla otomasyon konusuna değiniliyordu. Günümüzde otomasyon sorunu toplumsal bakımdan daha çok sosyal psikolojiyi ilgilendiren bir şekilde ele alınmaktadır. Fakat adı geçen filmin yapıldığı sıralarda üretim araçlarının hızlı teknolojik gelişimiyle çok sayıda işçi işinden oluyordu.

Bu işsizlere yeni istihdam alanları açılamadığı durumlarda otomasyon işini kaybetmiş işçilerde yanlış tepkilere yol açıyor ve iş modern makinelerin tahribine kadar varıyordu. O dönemde çok önemli sorunlar yaratan otomasyonun komedi tarzında ilk sinemaya yansıması onun daha doğuşta teknolojik bir bulgu olmak sınırlarını aşmasını ve gene teknolojiyi kullanarak bir sanat halinde (estetik bir algı olarak) toplumsal bir gerçekliğe parmak basmasını göstermektedir.

Lumière'lerin konulu filmleri arasında, okumuş kent küçük burjuvalarının aile yaşantılarından komik görüntüler,"hareketli aile fotoğrafları" vardı ve bunların çoğu orta katman-



Islanan Sulayıcı afişi.



Islanan Sulayıcı (1895)

lardaki burjuva özentilerini görüntülüyerek, burjuva değer yargılarını hicvetmekteydi.

Lumière'ler ailesi sinemadan büyük bir servet yaptıkları halde, daha sonraki yıllarda ortaya çıkan salt ticari amaçlı filmlere ayak uydurmadılar, kendi sinema anlayışlarından ödün vermektense, şirketlerini satıp, sinema işinden çekildiler (1905).

SİNEMADA İLK TİYATRO, ROMAN, BİLİM KURGU ÖRNEKLERİ

Lumière'lerin ilk gösterisini izleyenler arasında bulunan *Georges Méliès*, kısa zamanda sinemanın öncüleri arasına katılacaktı.

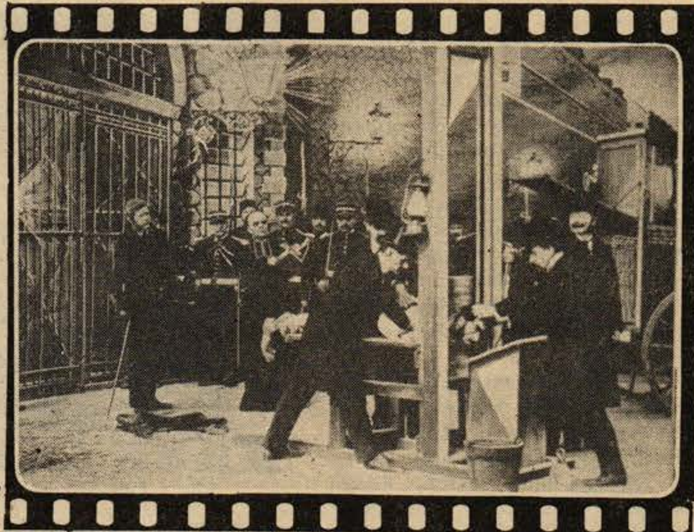
Kendisine ait bir tiyatroda, ışık ve diğer teknikler yardımıyla "sihir gösterileri" ve "fantazik görünümler" sunan Méliès, kendi yaptığı bir kamerayla sinemaya başladı. Film çekiminde teknik imkânların kullanılmasıyla yapılan sinema hileleri (trük) ilk kez en başarılı örnekleriyle Méliès tarafından gerçekleştirildiği için, kendisi trük'ün babası sayılır ve aynı zamanda sinemada ilk *science fiction* (bilim kurgu) türünün de öncüsüdür.

Bir tiyatro adamı ve bir illüzyonist olması, teknolojiye de ilgi duyması -bu üç ögenin bileşimi- Méliès'in sinemasını oluşturuyordu.

Örneğin en ünlü filmi olan *Le Voyage dans la Lune* (1902), Jules Verne'in *Aya Seyahat* romanından esinlendiği için, edebi bir iz taşıdığı gibi, ayın sakinleri olarak koro kızları gösterilerek bir tiyatro ögesi kullanılıyordu. Ayrıca trük'lerle sağlanan görüntüler sayesinde aya giden roket ay yüzeyine ilk çarptığında, --nefis bir antropomorfizm ile insan yüzü gibi gösterilmiş olan-- ay "ağlıyordu": füze aydedenin tam gözüne saplanıyor ve ihtiyarın gözünden yaş geliyordu.

Peri masalları, şeytan tasvirleri, belli tarihi kahramanlar ya da roman kahramanları, veya önemli bazı politik ya da aktüalite olayları Méliès'nin bini aşkın filmleri arasındaydı. Bunlardan en bilinenleri: *Exécution d'un Espion* (Bir Casusun İdamı) (1897), *La Lune à un Mètre* (Bir Metrelik Ay) (1898), *Barbe-Bleu* (Mavi Sakal) (1901), *L' Affaire Dreyfus* (Deryfüs Davası) (1899), *Jeanne d'Arc* (1901), *A la Conquète de la Pole* (Kutbun Fethi) (1912).

Filmleri tiyatronun etkisiyle statik tabloların montajı halinde kalıp, hareket ayak uyduramayınca ve buluşları Amerikan sinemacıları tarafından kopya edilince, Méliès unutuldu, fakat sinemada tiyatro, edebiyat, bilim kurgu etkenleri ondan miras olarak kaldı. Bunlar arasında, yoksul bir işçi ailesinin alkolizm ve fuhuşla mahvolmasını anlatan *L'Assomoir* (Türkçe'ye Meyhane diye çevrilmişti) romanından çağdaşı *Ferdinand Zecca*'nın yaptığı ve beş dakikalık bir filmde yoğunlaştırdığı *Les Victims de l'Alcoolisme* (Alkolizmin Kurbanları) (1902) roman türünün sinemaya uyarlanmasının ilk başarılı örneklerinden birisi olarak anılmaya değer.



Bir Cinayetin Öyküsü

Bu film, Zecca'nın sinema kariyerindeki üç önemli ögeden birisinin başlangıcıydı. Zecca, işçilerin ve yoksul insanların yaşamına yoğun bir şekilde eğilen ilk sinemacıdır. Bunlar arasında *La Grève* (1903) filmi işçi grevinin sinemaya ilk yansıtılışıdır. Gene, işçilerin sefaletini, acılarını gösteren çok sayıda bir dizi film *(Scènes de la Vie Cruelle:* Acımasız Yaşamdan Görünümler) (1912-14) bunlar arasında anılmaya değer.

Zecca'nın ikinci özelliği sessiz sinemanın kaçmalı-kovalamalı komedi filmleri türünün başlatıcısı olmasıdır. Sessiz sinemanın ilk büyük komedyeni olan *André Deed* ile yaptığı bu filmler uzun yıllar sonraki komedi yapımcılarına ve oyuncularına örnek olacaktı.

Zecca'nın kariyerinin üçüncü ögesi, günümüze değin süren cinayet filmleriydi. Örneğin *Histoire d'un Crime* (Bir Cinayetin Öyküsü) (1901) filmi, cinayetin işlenmesinden başlayıp, mahkeme aşamasından ve idam hücresinden, infaz sahnesine kadar bütün bir öyküyü anlatarak daha sonraki sayısız benzerlerinin ilki oluyordu.

Tiyatronun sinema üzerindeki asıl etkisi, Film Sanatı Derneği ile *Comédie Française*'in işbirliği sonucunda, bir çok tiyatro oyuncusuyla birlikte çok sayıdaki değerli tiyatro yapıtının, günün olanakları çerçevesinde sinemaya aktarılmasında kendisini gösterdi.

Sarah Bernardt, Mme. Rejane, Max Dearly gibi zamanın en ünlü tiyatro oyuncuları, hatta Regine Badet, Trouhanova, La Belle Otero gibi ünlü balerinler kamera önüne çıkarak Sardou, Anatole France, Victor Hugo, Edmound Rostand, Racine, Goethe vb. gibi yazarlardan yapılmış sinema uyarlamalarında rol aldılar. *Phèdre, Tosca, Werther* filmleri bu çabalar arasındaydı. Hatta *L'Assasination de Duc de Guise* (Duc de Guise' in Katledilmesi) müzik eşliğinde gösterilen ilk film oluyor, müziğini besteci Sanit-Saens yapıyordu (1908). Tiyatronun canlılığını getiremeyen ve statik kalan bu sessiz film uyarlamaları başarılı olamadı, ama ilk kez kısa filmlerden çıkılarak, uzun filmlere geçişi getirdi. Örneğin Sarah Bernadt'ın oynadığı *Kraliçe Elisabeth* dört makara (1 saat) ile *court-metrage*'dan çıkışın ilk rekortmenleri arasındaydı.



Aya Seyahat.

İSKANDİNAV, İNGİLİZ ve İTALYAN ÖNCÜLER

Tiyatronun değerli eserlerinin sinemaya aktarılmasının önemli örneklerini daha sonra İskandinav sineması verecekti. Kuşkusuz ki, tiyatro ve

sinema ayrı ayrı sanat dallarıydılar; ayrıca sessiz film çağında hem de kısa filmlerle değerli tiyatro ürünleri sinemada verilemezdi. Tiyatro oyunlarının perdeye aktarılmasında oyunlar çok şey kaybediyordu, fakat bu çabalar sinemadaki *estetik beğeniyi, lirizmi, dramatik yoğunluğu* arttırmaya yarıyor, yönetmenleri daha ciddi çabalara sevketmek, ya da tiyatroyu aşan bir yaygınlığa ulaşan sinemanın tiyatroya gitmeyen seyircilerinin beğenilerini geliştirmeye yardımcı olmak gibi işlevler görüyordu.

İskandinav sinemasının tiyatro uyarlamaları sessiz Avrupa sinemasının en büyük kadın yıldızı *Asta Nielsen*' i yarattı. Tiyatrodan gelme bir aktrist olan Danimarkalı Nielsen, kocası Urban Gad yönetiminde Danimarka' da ve Almanya'da birçok dramatik filmde baş rol oynadı.

İbsen ve Strindberg gibi büyük tiyatro adamları yetiştirmiş İskandinavya, sinemaya geçtiğinde bu ustaları unutmamıştı. Nitekim Nielsen, İbsen' in *Hedda Gabler*'ini (1924), Strindberg' in *Bayan Julia'sını (1921)*, hatta sinemada tek kadın *Hamlet*'i (1920) oynayacaktı.

Asta Nielsen'in diğer kompozisyonları arasında, *Totentanz* (Ölüm Dansı) (1912), *Heisses Blut* (Sıcak Kan) (1911), *Engelein* (Küçük Melek) (1913), *Das Liebes ABC* (Aşkın Alfabesi) (1916) gibi filmler sayılabilir. Bu bakımdan, Asta Nielsen, daha sonraları gelecek olan Pola Negri'lerin, Greta Garbo'ların, Marlene Dietrich' lerin, Maria Montez'lerin, Rita Hayworth'ların, Lana Turner'ların vb. ilk öncüsüdür. Nitekim Asta , sinemada *Lulu* tipini ilk oynayan aktrist olduğu gibi, (1923), en ünlü filminde *Die freudlose Gasse* (Neşesiz Sokaklar) da, savaş sonrası Viyana'da yoksullaşmış bir profesörün kızını oynayacaktır. (Son derece çarpıcı bir üslupla savaşın ekonomik yıkımının anlatıldığı filmde genç kız sonuçta sokağa düşer) (1925).

Aynı dönemin ünlü İsveçli yönetmeni *Victor Sjostrom* ise, İbsen'in, Strindberg'in tiyatroda çarpıcı bir şekilde işledikleri çeşitli sosyal adaletsizlikleri, sinemada dile getiriyor; işçilerin, balıkçıların, köylülerin yoksul yaşantılarını, acılarını son derece sarsıcı anlatımlarla sergiliyordu: örneğin zorla çocuklarını satmaya mecbur edilerek işçi olarak fabrikaya gönderilen *İngeborg Holm* (1913) aklını oynatıyor, daha sonra çocuklarından tek sağ kalanı bir çiftlikte çalışırken bularak o sayede iyileşiyordu. Ya da, Napolyon savaşları sırasında konulan yasağı tanımayıp, balığa çıkan balıkçı *Terje Vigen* ((1916) aç çocuklarına yiyecek getirmek için çabalarken, bu film Birinci Dünya Savaşının ta ortasında savaşın acımasızlığını ve acılarını dile getirmiş oluyordu.



Asta Nielsen

Finlandiyalı *Mauritz Stiller* ise en ünlü yapıtı olan *Herr Arnes Pengar*'da, (Bay Arne'nin Definesi) (1919), aynı gerçekleri sert ve acı bir şiirsel dille sinemaya yansıtıyordu. Gene, Stiller'in savaş içinde yaptığı *Büyük İskender* (1917) filmi savaş karşıtı acı bir hicivdi. *Thomas Graal'ın En İyi Filmi* (1917) adlı komedisinde kullandığı ironik üslupla, Stiller, sinema dünyasını iğneleyen ilk sinema filmini yapıyordu. Fakat Stiller'in en iyi filmi, daha sonra, Selma Lagerlöf'ün Nobel ödüllü romanından yapacağı *Gösta Berling Efsanesi* olacaktı (1924).

Sjöstrom ve Stiller daha sonra Amerika'ya gittilerse de, piyasa kurallarının egemenliği altındaki bu sinemayla bağdaşamayıp geri döndüler.

Sinemanın Avrupalı öncüleri arasında Britanya sinemasının babası sayılan *Cecil Hepworth*'u da anmamız gerekiyor. Aynı zamanda sinema üzerine ilk kitabın da *(Animated Photography)* (1897) yazarı olan Hepworth, sinema tarihinin ilk devrimci filmlerinden birisinin yaratıcısıdır: *Rescued by Rover* (1905). İngilizce'de "serseri, aylak, avare vb." anlamlarına gelen filmin kahramanının adı (veya takma adı) olan *rover* sözcüğü, İngiliz feodallerinin kendilerine karşı mücadele eden yöresel halk kahramanlarına verdikleri bir isimdi; aynı sözcük daha sonra İngiliz burjuvaları tarafından "asi işçiler" için de kullanıldı. Buradaki "Rover" tipiyle bir halk kahramanı çizen Hepworth amacına ulaştı ve filmi büyük bir ilgi gördü. Ayrıca, Hepworth *Hamlet*'i sinemaya ilk uyarlayanlardandır (1913).



Charlie Chaplin - Max Linder (1914).

İtalyanlara gelince; *Giovanni Pastrone* mitolojiyi sinemaya ilk uygulayan sinemacılardan birisi olduğu gibi, ilk sinema destanlarının da yaratıcısıdır. Bu açıdan Pastrone'yi daha sonra gelişecek "tarihi filmler" türünün babası sayabiliriz. Örneğin en ünlü eseri olan *Cabiria* (1914) Roma-Kartaca savaşlarını anlatan bir destan olduğu gibi, büyük masraflarla yapılan kalabalık savaş sahnelerinin de ilk görüntülerini içermektedir. Pastrone'nin 800'ü aşkın filmleri arasında *La Caduta di Troia* (Troya'nın Düşüşü) (1910), *Manon Lescaut* (1910), *Padre* (Baba) (1912), *Agnese Visconti* (1912), *Hedda Gabler* (1919), *Maciste* (1915), *Il Fuoco* (Ocak) (1915), *Giordano Bruno* (1909) ve savaş sonrasının çarpıcı filmi *Povere Bimbe* (Yoksul Çocuklar) (1923) en önemlileridir.

Savaş öncesi İtalyan sinemasının en popüler filmleri arasında daha sonraları yeniden ve yeniden çevrilecek olan *Quo Vadis?* ve *Pompe'nin Son Günleri* bulunuyordu (1913).

Sinemanın komedi türüyle sınırlı olmaktan kurtarılması için çeşitli Avrupa ülkelerindeki bu yoğun çabalara rağmen, en gözde tür komediydi ve hızla gelişen de oydu. Film şirketlerinin para kazanma tutkusu bir yandan birbiri peşi sıra ucuz komedi filmlerini getiriyordu, özellikle Amerikan sinemasının rekabeti Avrupa sinemasındaki sanatsal ögelerin gelişmesini yavaşlatıyordu.

Bu yıllarda Fransız *Pathé*'nin *Max Linder*'le yaptığı filmler, komedi türünü kaçma-kovalama temasından çıkardı. Max, yarattığı züppe beyefendi tipiyle gerek ayak ve vücut hareketlerinin, gerekse yüz ifadesindeki değişmelerin nüansları, mimikler, gag' lar vb. daha sonra Amerikan komedisine yol gösterecekti; komedi yıldızı Max'ın oynadığı Pathé filmleri arasında *Max, Professeur de Tango* (Tango Öğretmeni Max) ve *Voyage de Noces en Espagne (İspanya'da Balayı) (1912)*, ya da daha önce yaptığı Max Nişanlı Arı-

yor, Max Evleniyor, Max'ın Ev Hayatı gibi filmler anılmaya değer.

Dünyayı kahkahalara boğan bu oyuncu-yönetmen komedi yıldızı ne yazık ki, hayatın acı gerçekleriyle karşılaşmaktan kurtulamadı: önce Birinci Dünya Savaşı için silah altına alınıp cepheye gönderildi, hem fiziken çöktü hem de depresyonlar geçirdi. Dönüşünde, ABD'de, Max Amerika'ya Gidiyor, Max Boşanmak İstiyor, Max Takside gibi filmler yaptıysa da Fransa'ya geri geldi. Ruhsal bunalımları derinleşti, son olarak Almanya'da *Der Zirkuskönig* (Sirk Kralı) (1924) filmini çevirerek, sirk salgınını hicvetti ve ertesi yıl karısıyla birlikte intihar etti.

Savaş öncesinin sinemadaki son "yeniliği", dergi ve gazetelerde yer alan birtakım serüven çizgi roman kahramanlarının sinemaya aktarılarak oyunculara oynatılmasıydı. Louis Feuullade'in canlandırıldığı *Fantoma* dizileri bunlar arasında en iyisiydi. Kara komedi ve düş dünyası beraberliğinden, sürrealist bir anlatıma doğru evrimleşen Fantoma filmleri, o zamanlar yeni başlayan kübik (ve sonra da gerçeküstücü) akımın öncülerinden Apollinaire ve Max Jacob'un Paris'te Fantoma Sevenler Kulübü kurmalarına ve bir çok entellektüeli bu kulüpte toplamalarına varacak ölçüde etkili olmuştu.

İşte Avrupa'da tam bu Fantoma modası başlamıştı ki, gerçek *fantom* (hayalet) gecikmeden geliverdi: Birinci Dünya Savaşı başladı.

İçinde yaşadıkları sosyal, politik kaosta ve eli kulağındaki emperyalist savaşın besbelli belirtilerinde hem tutuculuğa, hem de sanattaki kalıplara, klişelere başkaldıran kübizm ve sürrealizm akımları gerçeküstücü Fantoma sembalizasyonuyla sinemayı da etkilemişlerdi, bu filmler piyasa işi filmlere ve özellikle yaygın sıradan komedilere tepkiydi. Nitekim, komedi filmleriyle uyutularak başka bir dünyaya sığınan halk kitleleri de hayatın en acı realitesinden, savaştan, kurtulamayacaklarını kısa zamanda gördüler.

Ne var ki, savaş ve onun yarattığı toplumsallıklar sinema sanatına darbe indirmek şöyle dursun, onun asli sanatsal işlevini -sosyal realizmini- görülmedik boyutlarda güçlendirecek, sinemanın ilk dev yapıtları ve ilk büyük sinema ustaları bu koşullarda doğacaktı!

Savaş ve sonuçları gelmiş geçmiş en büyük iki sinema ustasını yarattı: *Charlie Chaplin* ve *Sergei Eisenstein.*

Ayrı başlıklar altında ele alacağımız bu iki ustayı anlatmaya girmeden önce savaş dönemi sinemasına değgin bazı bilgileri özetlemek gerekiyor. Savaş esas olarak Avrupa'yı ve Orta Doğu'yu kasıp kavurduğu için, iyi bir başlangıç yapan İskandinav sineması sayılmazsa, savaş yıllarında Avrupa sinemasından sözedilecek fazla bir şey yok. Bu yıllarda savaşın uğramadığı, fakat daha sonra Avrupa'ya asker göndererek katıldığı, ama gene de kendi toprakları üzerinde savaşın tüm felaketlerinin yaşanmadığı bir ülkede, Amerika Birleşik Devletleri'nde, *sinema endüstrisi* gelişiyordu.

BİR SİNEMA İMPARATORLUĞUNUN DOĞUŞU

1900 yılında ABD'de vodvil tiyatroları oyuncularının ülkenin bir çok yöresinde başlattıkları grev, sinemanın alternatif bir eğlence olarak kullanılmasıyla kırılıyordu.

Kapitalizmdeki ünlü Amerikan işbirliği nedeniyle, Amerikan işadamları bu tatlı kâr alanına el atmışlardı. Amerikan sinemasının başlangıcında, iki büyük tröstün elbirliği yaparak Fransız'vari bağımsız yapımcılara karşı savaş yürüttükleri yıllar yaşanmıştı. Adları dahi aynı anlama gelen (Canlı Resim) iki "kardeş tröst" (Biograph ve Vitagraph) ortak bir dağıtım şirketi kurup (General Film Company), göstericilerine çeşitli kolaylıklar sağlayarak sinemalarda tröst-dışı, bağımsız yapımcıların filmlerinin gösterilmesini engellemeye çalışmışlardı. Bazı yapımcılar çaresiz kalıp kendi küçük firmalarını satarlarken, "ikna olmayıp" direnenler ise kiralık Amerikan gangesterleriyle "ikna ediliyorlardı". Hâlâ da direnen "budalalar"ın cesetleri ise çöplüklerden, ya da liman sularından, kanallardan, nehirlerden toplanıyordu.

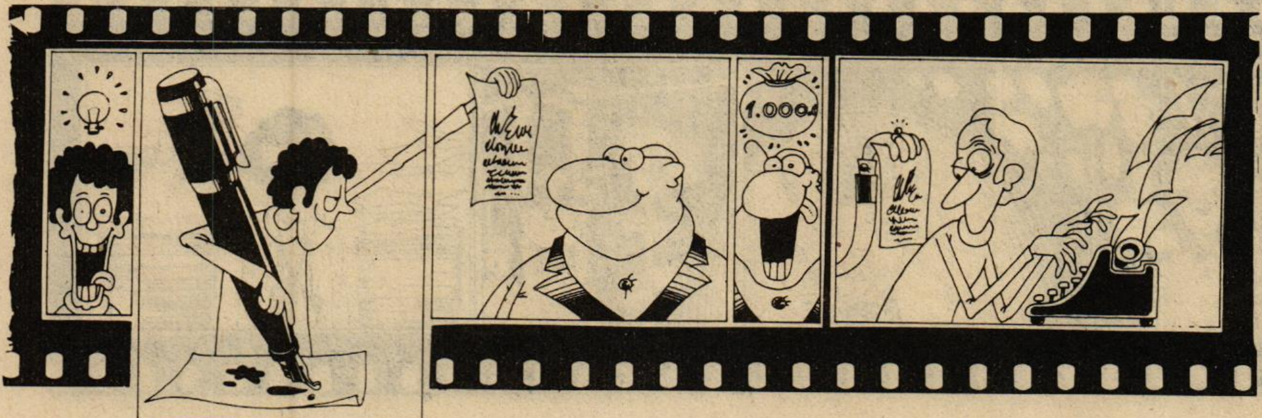
Böylece bugünkü Hollywood imparatorluğunun temelleri kanla sulanarak atılıyordu,

1900'deki vodvil oyuncuları grevini izleyen ilk on yıl içinde tüm ABD'de 8000 sinema salonu açıldı.

İlk kayda değer Amerikan filmleri arasında *Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Hayatı) (1901) ve sinema tarihinin ilk western filmi olan *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) (1903) sayılabilir. Vitagraph adına *Edwin Porter*'ın yaptığı, bu filmlerden özellikle ikincisi inanılmaz bir hasılat getirmişti. Porter'ın filmlerini diğerleri izledi: *Uncle Tom's Cabin* (Tom Amca'nın Kulübesi) (1903), *The Night Before Christmas* (Noel'den Önceki Gece) (1904), *Stolen by Gypsies* (Çingenelerin Çaldığı) (1904), *The Life of a Cowboy* (Bir Kovboyun Hayatı) (1905) vb. Porter yapacağı filmler konusunda şirketle anlaşmazlığa düşüp ayrıldıktan sonra, kendi adına bazı başarısız filmler yaptıktan sonra sinemadan çekildi. Bu son filmleri arasında *The Strike at the Mines* (Madenlerde Grev) (1911), ve *Peg Woffington* (1910), *Eternal City* (Sonsuz Şehir) (1914) bulunmaktadır.

AMERİKAN RÜYASI'NIN SİNEMASI

Başarısız bir tiyatro aktörü ve kötü bir oyun yazarı olarak tiyatroda tutunamayan Güneyli bir genç adam, senarist ve oyun yazarı olarak Porter'ın yanında işe başladığında, hiç kimse onun sinemada büyük bir kariyer yapacağını ummamıştı. Fakat bu eski tiyatrocu, sinema dünyasında basamakları hızla tırmanarak doruğa oturdu. 1908-13 arasında toplam 450 kısa film yapacak olan Amerikan sine-



masının bu ilk şöhretli ismi *David Griffith* idi.

1910'da gidip Hollywood yöresini kendisine üs tutan ve orada ilk stüdyoyu kurarak, burayı Amerikan film endüstrisinin merkezi olarak başlatan Griffith, sadece mekân olarak değil, *kavram olarak da* Hollywood'un babasıydı.

Ortalama Amerikalının sıradanlığına seslenen, onun bir takım duygularını okşayan, olağanüstü yatırımlarla içi kof süper-prodüksiyonlar türeten, sinemayı prototip ABD yurttaşındaki "American Dream" (Amerikan Rüyası), ya da "American way of life" (Amerikan yaşam tarzı) veya "free country" (hür ülke) gibi illüzyonları diri tutmaya hizmet eden Hollywood sineması için, Amerikan film eleştirmeni Wolcott Gibbs 1968'de *Esquire* dergisine verdiği bir mülakatta şöyle diyordu: "Amerika'da gösterilen filmlerin yüzde doksanı o denli vülger, o denli geri zekalı, o denli budala ki, okurlar tarafından jiklet çiğneyerekten okunacağını göze almaksızın, o filmler hakkında yazı yazmaktan daha saçma bir şey yok."

Amerikan sineması Charlie Chaplin başta olmak üzere, kuşkusuz ki, büyük ustalar yetiştirmiş, *Yurttaş Kane* başta olmak üzere büyük sinema şaheserleri yaratmıştır. Ama gene aynı Hollywood sineması yukarıda sözü geçen yüzde doksan'ın sahibidir. Ve bu yüzde doksan sadece ABD yurttaşları için değil, tüm kapitalist dünyanın kitleleri için bir "oyalanma" aracıdır. Hele hele televizyon video ve kablolu TV'den sonra...

Denilebilir ki, sanatın evrimi ve insanlığın beğeni gelişimi içinde bu "yüzde doksan" elemine olacak, o "yüzde on" kalacaktır. Elbette öyle olacaktır, ama, 90 yıldır, doksan dokuz millete Hollywood'un "lolly pop" larını, "candy bar"larını yalata yalata gelen ve egemen olan ne yazık ki, bu "yüzde doksan"dır. Yarınki kuşaklar insanlığın engin sanat mirası içinde Hollywood'un "yüzde on"larını seyredecekler diye böyle bir imajla kendimizi avutarak, bugünün "yüzde doksan" gerçekliğine gözlerimizi kapamak ve Hollywood imparatorluğunu aklamak olası mı? İşte bugünün kuşakları ortada. Sinema arşivinin o "yüzde onu"nu yüzde kaçımız seyredebiliyoruz ki? Türkiye dahil bütün Batı' da ancak az sayıdaki metropol kentteki sinematek ya da benzeri sinema klüplerinde veya kıyı-köşe sinemalarının küçük salonlarında kalmış, ve artık arşiv filmleri olmaktan öteye gidememiş o eserler ancak küçük bir elitin artistik beğenisine seslenirken, büyük yığınlar "yüzde doksan"la avunuyorlar. Ve gelişen süreçte, ne yazık ki, bu yüzdeyi daha aşağılara çekmek de mümkün olmuyor. Tersine, o "yüzde doksan" boyuna kendi türdeşlerini türetiyor ve bu böyle akıp gidiyor. Hatta dahası da, Hollywood'dan yola çıkan geniş seyirci kitleleri, bugün Dallas'da, Denver'de, Falcon Crest' de geziniyorlar.

ÖZ, BİÇİM VE GRIFFITH

İşte Davit Griffith bu Hollywood' un babasıdır. Ama başlattığı Amerikan sineması, herkesten önce yaratıcısının başını yemiş ve Griffith'i masaldaki büyücü çırağı durumuna düşürmüştür.

Ne var ki, Griffith'in sinemadaki yeri Hollywood'u yaratmış olmasında değildir. Onun sinema üzerindeki asıl etkisi, film tekniğini ve sinema dilini olağanüstü bir başarıyla kullanan ilk yönetmen olmasındadır.

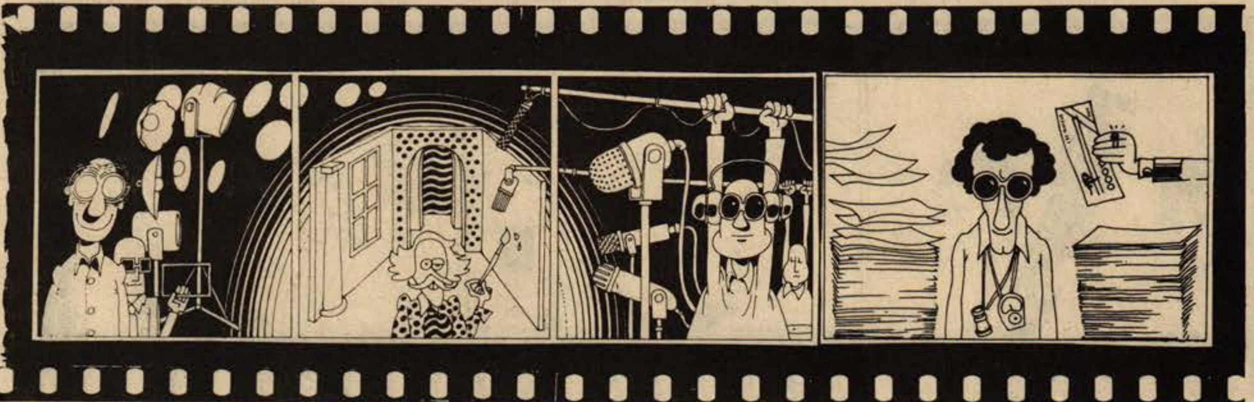
Griffith'e kadar, film çekimi statik, sinema dili yavandı. Hazırlanan seti tam ortalayacak biçimde yerleştirilen kamera sahneyi ön sıralarda ve tam ortada oturan bir tiyatro seyircisinin gördüğü gibi görürdü. Nasıl ki, sahneler değiştiği halde, tiyatro seyircisi oyun sonuna kadar hep aynı yerde kalırdı, Griffith öncesi kamera da öyleydi. Gerçi Griffith'den önce kamerayı öne ve geriye götürerek görüntü sağlayanlar çıkmıştı, ama bunlar yeterli hareketi veremiyordu. Griffith, kendisinden önce bulunan birtakım yenilikleri büyük bir ustalıkla kullanıp sentezleştiren yönetmen oldu.

Herşeyden önce, kamerayı ileri-geri hareket ettirmekl̦ kalmadı; yatay olarak, bol bol hareket ettirerek, görüntüye açı ve derinlik kazandırdı. Böylece, birkaç oyuncunun oynadığı sekansı çekerken, öne çıkarmak istediği ve asıl üzerinde durduğu oyuncuyu bu kamera açılarıyla daha canlı olarak verebildi.

Griffith'in ikinci ustalığı sinema dilinde yakın çekim, ya da portre çekimi diyebileceğimiz yakın yüz çekimini, oyuncunun göğüsten, hatta omuzdan yukarısının gösterilmesini başarıyla uygulaması oldu.

Griffith'in üçüncü, ama en büyük katkısı, *cut* ya da *cutting* denilen ani geçişleri ustalıkla kullanarak, bu yöntemle sinema diline büyük bir zenginlik ve boyut getirmesiydi. Özellikle uzak çekimlerden (long shot) ansızın *close-up* çekime --ya da tersi yönde-- geçerek *cross-cutting* denilen yöntemle sinema dilini canlandıran Griffith, bu ani geçişleri, zaman zaman *fade-out* denilen "sönümlendirme, sahneyi yavaş yavaş sona erdirme" yöntemiyle süslemesini de biliyordu.

Griffith'in ani geçişlerine iki örnek verecek olursak: *The Lonly Villa* filminde bir kadınla çocuğunun bulunduğu villanın kapısını kırarak içeri girmek isteyen üç "kötü adam"ın bu saldırısını kadın telefonla --evde olmayan-- kocasına haber verir ve adam karısıyla çocuğunu kurtarmak üzere yola çıkar. Bir yandan sık sık haydutları gösteren kamera, öte yandan bir kadını, bir kocasını, bir kadını bir kocasını göstererek ve bu ani geçişler arasındaki görüntü sürelerini kısaltarak olağanüstü bir gerilim yaratır. Ya da, bir başka filmde kocası uzakta olan kadının yüzünü gösterirken, sık sık geçişlerle kocasını da gösterir ve böylece kadını sadece perdede hareketleriyle değil, aynı zamanda kafasının içinden geçenlerle --düşüyle-- de



boyutlandırmış olur.

İşte Griffith sayesinde, sinema sentaks'ı, sessiz sinemanın biribirini izleyen sekanslarının ardarda tablolar halinde sıralanmış durağanlığına son verir.

Nihayet, Griffith'in asıl başarısı montajındadır. Bütün bu görüntüleri ve teknikleri büyük bir maharetle montajda kullanarak sessiz sinemanın dilsizliğini aşarak, ona dil kazandırır.

Sinema tekniği ve dili o yıllarda Griffith'e çok şeyler borçluydu ama teknikten ve dilden çok daha önemli olan, asıl belirleyici nitelik taşıyan sinema içeriği Griffith'e hiç bir şey borçlu değildi. Tersine içerik ve mesaj bakımından Griffith sinema sanatını geri götürmüş bir yönetmendi. Griffith'i sinema sanatının ilk büyük üstadı sayanlar, sanattaki öz ve biçim bütünlüğünü gözden kaçırıp, asıl belirleyici olan öz'ü ihmal ederek, Griffith' in sinema dilinden gözleri kamaşanlardır. Oysa Griffith sinema dilini, aslında kendi dilinin bir avadanlığı olarak kullanmaktaydı.

Griffith'in dili ise Amerikan resmi ideolojisinin dilinden başkası değildi, hem de en gericisinden.

Bu olguyu görmek için onun en ünlü, en "büyük" filmine bir göz atmamız yetecektir: Griffith'in *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) (1915) adlı filmini Amerikan iç savaşından episod'lar oluşturur. Gerici bir bakış açısından yapılan film özellikle zenci düşmanlığının eşine az rastlanır örneklerindedir. Film *Klancılar* adını taşıyan bir romana dayanıyordu. İç savaşla başlayıp, savaş sonrası "yeniden inşa" dönemiyle sürüpKu-Klux-Klan'ın yükselişiyle ve övülmesiyle sona eriyordu.

Sonlarda filmin, çocuk yüzlü ve henüz 18 yaşındaki Cindirella-tipli yıldızı Miss *Mae Marsh*'a "canavar suratlı"' bir "zebellah zenci" saldırmaktadır. Zavallı masum beyaz kızcağız kaçmakta, ırz düşmanı merhametsiz zenci onu kovalamakta, yakalayıp kollarıyla sarmakta ve menfur emeline tam nail olacakken, kız gene kaçmakta, kara canavar gene kovalamakta ve bu sahneler yeniden ve yeniden tekrarlanmaktadır. Sonuçta, kurtulamayacağını anlayan masum beyaz prenses intihara teşebbüs etmektedir. Ne var ki, filmin son makarasında kahraman beyaz Amerikalılar son anda gelip kızı kurtarmaktadırlar; kahrolası zenci de müstahakını bulmaktadır.Mae Marsh'ı zencinin elinden kim mi kurtarmaktadır? *Ku-Klux-Klan...*

Amerikan tarihinin bu ırkçı-beyaz terörist katilleri, bu zenci cellatları, lanetli Ku-Klux-Klan çeteleri Griffith' in gözündeki gerçek Amerikan kahramanlarıdır.

Evet, bir ulus böyle doğmuştur. Önce yerlileri (kızılderilileri) jenositten geçirerek işe başlamış, aynı zamanda Afrika'dan gemiler dolusu zenci köle getirerek onları çalıştırmış, sonuçta beyaz Amerikan ulusu doğmuştur; bu ulus zenci Amerikan ulusunu *ezen ulus*' tur.

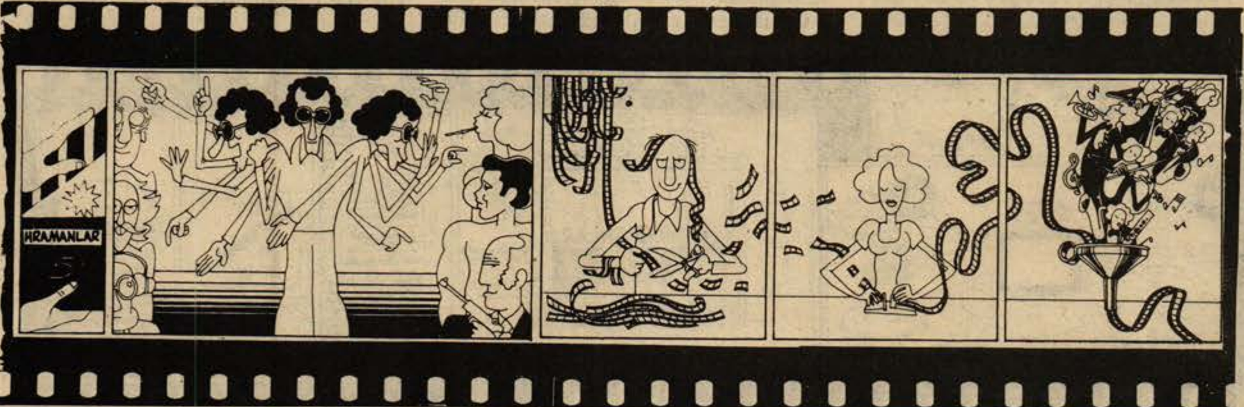
Ve bu ilk en büyük Amerikan filmi, köleliğin resmen kaldırılmasından, kölelere yurttaşlık haklarının şeklen de olsa tanınmasından tam yarım yüzyıl sonra yapılmıştır. Başkan Wilson filme hayran kalarak, bu filmin eşsiz ve benzersiz olduğunu buyurmuş ve onu "tarihin şimşekle yazılması" diye nitelemiştir.

Ne ki, şimşekle yazılan asıl şey ticari bilânçodur: filmin yapımcıları, 100 bin dolar yatırmışlar, fakat filmden tam 20 milyon dolar kazanmışlardır. Paranın o zamanki cari değeri gözönüne alınırsa (örneğin Griffith'in bu tarihten 3-5 yıl önce 5 dolar yevmiyeyle ailesini geçindirdigı düşünülürse) rakamın büyüklüğü daha iyi anlaşılır. Bu 20 milyon dolar, sinema tarihinin --cari değerlerle-- en büyük hasılatını sağlamış olan 1939'daki Rüzgâr Gibi Geçti'den (183 milyon dolar) sonra en fazla "iş yapmış" filmidir. Kâr oranı açısından ise birincidir. Hiç bir film 1'e 200 vermemiştir. Bırakınız sinemayı, hiç bir kapitalist, yatırdığı parayı bu kadar kısa zaman içinde 200 katıyla geri alamaz. Böyle olağanüstü bir kâr Mafia'nın uyuşturucu madde patronlarının bile ağızlarını sulandırır. Üstelik, o sıralarda Avrupa'nın savaşla altüst olduğunu düşünürsek, bu muazzam hasılatın hemen hemen tamamına yakın kısmının *kendi uluslarının doğuşunu* seyretmeye gidenlerden sağlandığı kolayca anlaşılır.

Film, zenci haklarını savunan kuruluşun ve diğer çeşitli ilerici örgütlerin protestolarıyla karşılaştı, bu tepkiler bir çok kentte zenci ayaklanmalarına yol açtı, ama tepkiler şovenizm ve ırkçılık kasırgası karşısında gene de sonuçsuz kaldı. Griffith ise "bu tepkilere şaşırdığını, nedenini bir türlü anlayamadığını" söylüyordu.

AMERİKAN ŞOVENİZMİ

Griffith, bu filmden aldığı hızla ertesi yıl büyük bir süper-prodüksiyona girişti: *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük). Bir biriyle bağlantılı ayrı ayrı episodlardan oluşan filmin birinci bölümü Ana ve Kanun başlıklı bir melodramdı. İkinci bölümde Perslerin Babil'i yıkmaları canlandırılıyor. "İsa' nın Izdırabı"'nı anlatan diğer bölümden sonra, orta çağda Huguenot'ların (Calvinist'lerin) katledilmesi gösteriliyor, final bölümünde ise yeniden 20. yüzyıl Amerikasına dönülerek haksız yere idama mahkûm edilen bir adamın çektikleri ve çocuk yüzlü karısının (gene Mae Marsh) melodramı veriliyordu. Adam idamdan son anda kurtuluyordu. Filmin asıl çelişkisi, gerek Babil'in yakılıp yıkılması ve talan edilmesi, gerekse Calvinist'lerin kitle halinde imhası sırasında mazlumlara merhamet duymayan tolerans'sızlık ile, 20. yüzyılın Amerikasında haksız idamla ölüme gidecek olan tek kişiye duyulan tolerans arasındaydı. İsa'nın çarmıha gerilişi ise bu büyük kontrastı kamufle etmek için kullanılmış bir kuramcılıktı. Tarih boyunca insanlar biribirlerine tolerans göstermemişlerdi, ama beşeri adaletsizlik ABD toplumunda sona ermişti, çünkü idam mahkumunun masum olduğunu Ame-



rikan adaleti teslim etmişti. Amerikan bireyciliğinin çok akıllıca yapılmış bir yüceltilişiydi. Fakat ya sıradan Amerikalı bunu anlayacak kadar zeki olmadığı için, yahut da 60 bin figüranla çekilmiş savaş, tahrip ve katliam sahnelerinden hoşlanmayacak kadar insani duyguları taşıdıkları için --veya her iki nedenle birden--, film iş yapmadı ve yatırımcılarını büyük zarara soktu. ABD dışından ise hiç hasılat gelmedi. Avrupanın hemen hemen tamamında filmin gösterilmesi yasaklandı. ABD'nin müttefikleri de filmi yasaklayanlar arasındaydı. Yasaklama nedenlerinden birisi muhtemelen o korkunç savaş sahnelerini sivil halka göstermemek, ve onları terörize etmemek içindi. Film savaş aleyhtarı olmadığı halde, o sahneleri sivil halka göstermek Avrupa'da savaşan emperyalistlerin işine gelmiyordu. Savaşmayanlar ise halkı korkutmaktan korktular. Antant devletlerinden Fransa'ya gelince, onun ayrıca özel bir nedeni vardı: reformcu Calvinist'lerin katledilmesi doğal olarak Fransızların hoşuna gidemezdi. Nitekim savaş bittikten sonra filme konulan yasak kalktığında, Fransa'da bu bölümün gösterilmesine izin verilmedi.

Görüldüğü gibi, Griffith, sadece zencilere düşman değildi, dini demokratikleştirmek için mücadele eden orta çağ reformistlerine de düşmandı.

Intolerance'ın karşılaştığı fiyaskoya rağmen, Griffith yolundan dönmedi, emperyalist savaşa girmiş olan ABD'de Amerikanvari sansasyonel yöntemlerle başlatılan kampanyaya en aktif biçimde katıldı, savaş propagandası yaptı. Bu filmlerden, özellikle *Hearts of the World* (Dünyanın Kalpleri) son derece kaba bir Amerikan savaş kampanyası filmiydi. Savaş bittikten sonra yaptığı gözü yaşlı *Broken Blossoms* (Koparılmış Goncalar) filmi ise Anglo-Sakson şovenizmiyle karışık banal bir duygu sömürüsünden başka bir şey değildi. Savaş çığlıkları atan tek sinemacı Griffith olmadı. Chaplin ve bir kaç bilinçli, barışsever yönetmen hariç, bütün ABD sineması savaş yıllarında Amerikan şovenizmine ve devletin başlattığı, bütün gerici kuruluşların yaygınlaştırdığı kampanyaya angaje olmuşlardı. Örneğin, zamanın iki büyük yıldızı olan Mary Pickford ile Douglas Fairbanks ABD'yi karış karış dolaşarak halktan savaş için para toplama kampanyasında Pentagon'a büyük hasılat getirmekteydiler. Ya da, günün ünlü bir komedyeni "şişko" lakabıyla anılan Arbucke'ye Hollywood film çevirttirilerek, "yiyecek tasarrufu" kampanyasına katılan şişkonun az yemek yemesi nedeniyle zayıfladığı gösteriliyor ve böylece yönetimin yiyecek depolaması nedeniyle ortaya çıkan yiyecek azalması, sempatikleştirildiği gibi, yurttaşlardan tıpkı şişko gibi, az yemek yiyerek savaşa yardımcı olmaları isteniyordu.

Gene bu dönemde yapılan *Prusya Köpeği*, ya da *Prusya Alçağı* diye çevirebileceğimiz *The Prussuian Cur* filmi cephedeki ya da ABD'deki bütün askeri birliklerde gösteriliyordu.

Bu arada *Herbert Brenon*'un yaptığı *War Brides* (Savaş Gelinleri) (1916) filmi ise derhal yasaklanıyordu. ABD'nin henüz savaşa girmediği sırada yapılan bu filmde kadın kahramanın savaşa karşı bir grev başlattığı görülüyordu. Bu film ilk sinemanın en önemli barışsever filmi olduğu kadar, Hollywood'un masum genç kız, ya da vamp kadın tiplerinin dışına çıkılarak, kadına sosyal ve siyasal kişilik veren ilk Amerikan filmiydi. Bu film daha savaşa girmeden önce yasaklanırken, *Safe for Democracy* (Demokrasi İçin Güvenlikli) ve *Glory of the Nation* (Ulusun Şanı) adlı filmler ABD'nin emperyalist savaşa katılması için savaş propagandası yapan şovenist filmlerdi.

Tekrar Griffith'e dönerek onun görüşlerini özetlersek, iç savaşta binbaşı rütbesiyle Konfederasyon (Güney) ordusunda çarpışmış olan ve "eski günlerin hasretini çeken" bir fanatiğin çocuğu olan Griffith, kapitalizme yürekten bağlıydı. Amerikan kapitalizminin öncülerini ise --Avrupa'dan gelerek kıtaya yerleşenleri ve bu ülkeyi kuranları-- hayranlıkla anardı. Ne o toprakların asli sahiplerinin soykırıma uğratılması, ne de o öncülerin Afrika'dan köle getirmeleri Griffith'i hiç ilgilendirmezdi. Bireyi ve ailesini merkez alan bir ego-santrizme tapınır, kadını ise bu ailenin ve dolayısıyla toplumun süsü olarak görürdü. Kendisi orta katmanlardan gelen, Griffith'in bu görüşleri sıradan orta tabaka bireyinin resmi ideoloji tarafından belirlenmiş bütün tutuculuklarını ve önyargılarını taşımaktaydı. Yine de, Griffith'in yıldızı savaştan sonra uzun sürmedi. Toplum yavaş da olsa değişiyordu, sinema seyircileri yeni yeni şeyler istiyorlardı. Griffith'in melodramları, gözü yaşlı anaları, masum bakireleri artık kabak tadı vermişti. Amerikan sineması ise her şeyden önce bir endüstri gibiydi. *Talebe* uygun *arz* yaratılmalıydı. Hatta yeni arz'lar bulup, yeni talepler yaratılmalıydı. Herşeyin başı paraydı ve sinema ticari bir olguydu.

Böylece Griffith, kurulmasında kendisinin büyük payı olan bu çarkın dişlileri arasında kaybolup gitti.

Griffith'in baş döndürücü yükselişi ve dorukta fazla tutunamayarak hızla düşüşü bir ibret tablosuyken, gene Griffith'in çağdaşı olan, kariyerine o yıllarda başlayan, fakat Griffith'in tuttuğu yolun tam tersini tutan, ve Griffith'e zıt görüşlerinden bir parçacık olsun ödün vermediği halde zirveye çıkan ve oradan hiç inmeyen bir başka sinema adamı, adını sadece sinema tarihine altın harflerle yazdıracaktı. Ve Griffith'in daha 1925 yılında bir sinema adamı olarak yokolmasına karşılık, doğruyu ve güzeli birleştirmesini bilen bu gerçek ve üstün sanatçı kuşaktan kuşağa sanatını yaşarlı kılacak, ününü öldükten sonra da sürdürecekti.

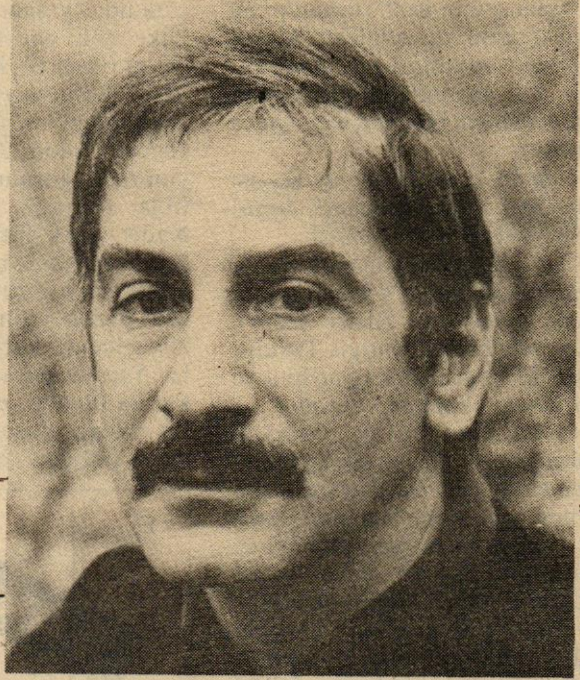
Bu büyük sinema ustasının adı Charlie Chaplin'di.

(Sürecek)



söyleşi

"Karikatür, çizgilerin soyutlanmasında mizahın geometrisine varmaktır"


Fotoğraf: Lütfü Öz kök

İlhan Selçuk, karikatür üzerine Hakan Derman'ın sorularını yanıtladı.

■ Sayın Selçuk söyleşimizin konusu karikatür ama ben size karikatürün tanımını sormayacağım, çünkü elimde sizin "karikatür çizgilerin soyutlanmasında mizahın geometrisine varmaktır" diye bir tanımınız var.

□ Biraz afili bir tanım; ama, sanıyorum yeterlidir. Şunu da söyliyeyim; sanat dalları içinde en açık seçik, gerçekliği kavrayabilen ve üzerinde en az tartışılarak benimsenen tanım karikatürde yapılabilmiştir: "çizgiyle mizah..". Şiirde ya da resimde gerçekliği bu kadar kavrayabilen bir tanımlama görmüyoruz.

■ Ailede ilk sizin karikatürünüzün yayınlandığını biliyorum. Zannedersem 1940 yılında idi?

□ Karikatürle ailece tanışmamız çok eskiye dayanır. Evimize her zaman gazete ve dergi girerdi. Daha okumasını yazmasını öğrenmeden "Çocuk Sesi" dergisiyle tanıştım. Resimli roman ve karikatür, hayatımızın bir parçası oldu. Okul sıralarında ben de karikatür çizmeye heveslenmiştim. 1940'da "Çocuk Sesi"ne yolladığım bir karikatürüm yayınlandı. Bu bizim için büyük bir olaydı. Yayınlanan ilk ve son karikatürüm budur. Daha sonra bir girişimim olmadı. Bu işi Turhan aldı götürdü.

İlhan Selçuk 1952'de "41 buçuk" dergisi yöneticisi olarak karikatür dünyasında adını duyurdu. 1956'da "Dolmuş" ve ardından "Karikatür", "Taş Karikatür" dergilerini de yönetti. 27 Mayıs 1960'dan sonra köşeyazarlığına başladı ve bu uğraşın dışında karikatüre ilişkin yazı yazmadı. İlhan Selçuk'la karikatür üzerine söyleşinin bu bakımdan kendine özgü bir niteliği var. Karikatür dergilerinin çoğaldığı ve satış rakamlarının yükseldiği son yılların gelişmelerini İlhan Selçuk nasıl yorumluyor ve değerlendiriyor?

■ Genç yaşta yitirdiğiniz ağabeyiniz Orhan da karikatüre yönelmiş miydi?

□ 1938'de lise son sınıftayken zatüriyeden ölen Orhan ağabeyim daha çok resme meraklıydı. Karakalem, suluboya ve yağlıboya çalışmaları olmuştur. Bunlardan bazılarını hâlâ saklıyoruz.

■ Demek ki karikatür dünyasına çok küçük yaşlarda girmişsiniz?

□ Bunu doğal sayıyorum. Karikatür devingen bir sanat. İlk kez batıda hayata girmiş. Bunun da nedenleri var. Basın yayın yoluyla eleştiri ve yergi, batı uygarlığının belli bir aşamasında ortaya çıkıyor. Bu çıkışın özgürlüklere açılışla koşut olduğunu görüyoruz. Karikatür çağdaş anlamıyla batı kapitalizminin demokrasiye doğru kımıldanışlarıyla canlanıyor. Türkiye'ye, Osmanlı İmparatorluğu döneminde batıdan yansıyor. O sırada gezegenimiz sömürgeler dünyasıdır. Sömürgelerin hiç birinde karikatür yok. Sömürge halkların özgürlükleri, eleştiri hakları da yok. Bilinçleri gelişmemiş, gazete ve dergi kâğıdına yansımamış. Oysa dün sömürge olan ve karikatürden uzak yaşayan bütün ülkelerde İkinci Dünya Savaşından sonra karikatür sanatı gelişti. Bu, insanlığın uyanışıyla eşzamanlı bir gelişmedir. Bizim çocukluğumuzdaki Türkiye'de karikatürün bir tarihçesi vardı. Bu bakımdan mutlu sayılabiliriz.

■ Bir ara kardeşiniz Turhan Selçuk ile mizah dergiciliğine yöneldiniz?

□ Turhan'da karikatür hevesi pek genç yaşta bir tutkuya dönüştü; hayatının yörüngesini çizdi. Turhan benliğinden fışkıran bir itici güçle her şeye karikatür açısından bakar oldu. İnsan yaşamının her olgusunu çizgiyle dile getirmek Turhan'ın vazgeçilmez alışkanlığına dönüştü. Bazen merak ederim, Turhan bir şeye, bir insana, bir yere baktığı zaman

acaba ne görüyor? diye. O bakışın içinde her şeyi çizgiye dönüştüren bir ikinci açı mı var? Turhan'ın bu tutkusu beni de etkiledi. Mizah dergileri yayınladık, yönettik. Ama bu girişimlerde Turhan'ın ağırlığı benden fazladır; saptayıcı o olmuştur.

■ **İlk çıkardığınız "41 buçuk" dergisini çağdaş karikatür dergisi olarak kabul edebilir miyiz?**

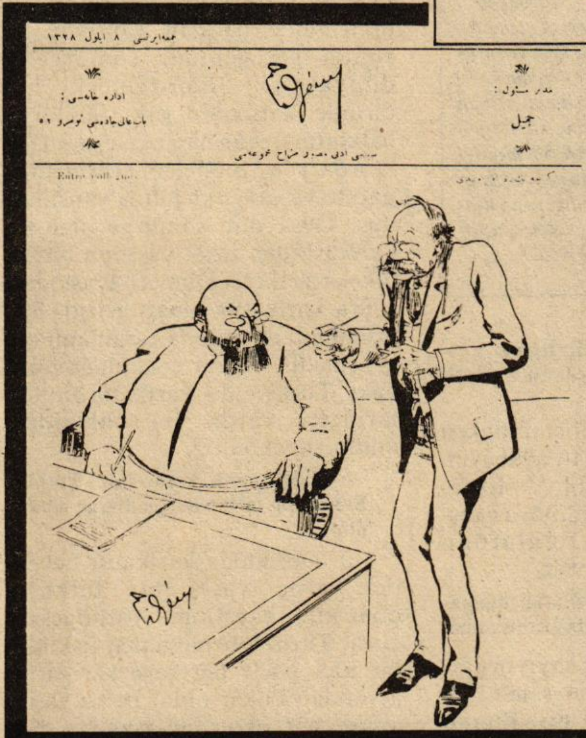
□ 41 buçuk'u anlamak ya da anlatabilmek için o dönemi anımsamak gerekiyor. İkinci Dünya Savaşı yeni bitmiş. Batıyla Türkiye arasındaki ulaşım yolları açılmış ve rahatlamış. Yabancı dergiler ve gazeteler İstanbul'da kolayca bulunabiliyor. Baskı tekniğindeki gelişmelerle hem karikatürde hem resimde batılı örnekler bize yansıyor. Dünya resim sanatının İkinci Dünya Savaşından önce ancak müzelerde seyredilebilen yapıtlarının röprodüksiyonları, Beyoğlu kitabevlerinde o zamanın parasıyla oldukça ucuza satılıyor. Güzel Sanatlar Akademisinin öğrencileri, Babıâli'nin ressamları ve çizerleri, her kesimden sanatseverler, barış dünyasının sevinci içinde resim ve karikatür sanatının batılı ürünleriyle haşır neşir oluyor. Siyasal ortamda yaşanan bir olgu var: Ülke çok partili rejime geçmiş. Yergi ve eleştiri kısıtlı olmakla birlikte, basın-yayın hayatında bir açılış izleniyor. Gençliğin sevgilisi Cemal Nadir, hayata gözlerini yummuş, görülmemiş bir kalabalıkla toprağa verilmiş. Cemal Nadir gerek tutumu gerek kişiliğiyle karikatüre bir çekicilik ve saygınlık kazandırmış. Genç kuşaklar çok partili rejimin getirdiği yeni hava içinde karikatüre yönelmişler. Yerinde duramayan kımıl kımıl karikatürcüler yetişiyor; adeta yeni bir dünya oluşmuş. 41 buçuk bu canlı değişim içinde yayımlandı.



Bunları anlatmaktan amacım şu: karikatür sanatının ve yazılı mizahın, siyasal ve toplumsal yaşamla bağıntısı büyüktür. Cem, İkinci Meşrutiyet ortamında Cem olmuştur. Dergisi de o ortamda yayımlandı. İkinci Dünya Savaşından sonra çizgide ve yazıda Türk mizahının atılımı, yine değişen siyasal ve toplumsal koşullarla ilişkilidir. Bu dönemde mizahta toplumsal eleştiriyi Markopaşa getirdi. Daha çok yazıda ağırlığını duyurmuştur Markopaşa.. 41 buçuk, çizgideki devrimi yansıtmaktadır. "Çizgiyle mizah" anlayışının ilk dergisidir. Yayın hayatının kısa olmasına karşın etkisi büyüktür.

■ **Daha sonra "Dolmuş" dergisini çıkardınız ve bu dergi adeta bir karikatür okuluna dönüştü?**

□ 41 buçuk kapandıktan sonra ne yapacağımı düşünüyordum. Gerçekte dergi satışsızlıktan kapanmamış, ama el altından siyasal baskılarla yayını durdurulmuştur. O sırada Yusuf Ziya Ortaç, Akbaba'yı yeniden yayımlamıştı. Beni çağırdı, "birlikte çalışalım" dedi ve sordu: "Akbaba için ne düşünürsün?". Dedim ki: "41



Karikatürcü Cem'in İkinci Meşrutiyet ortamında kendi adına çıkardığı mizah dergisinin kapağı.



İlhan Selçuk, Cemal Nadir için şöyle diyor: "Cemal Nadir gerek tutumu, gerek kişiliğiyle karikatüre bir çekicilik ve saygınlık kazandırmıştır."

buçuk'un bir okur kitlesi var. Bunlar Akbaba'dan daha değişik türde bir karikatür anlayışını yeğliyorlar. Bu anlayışı Akbaba'ya getirirsek tirajı artabilir ". Anlaştık, kısa bir süre Akbaba'da çalıştım. Sonra Dolmuş dergisi başlar. "Karikatürsever" Osman Kermen bir mizah dergisi düşünüyordu; maddi olanakları vardı. Ortaklaşa Dolmuş dergisini çıkarmayı kararlaştırdık. Bu kez daha deneyimliydik. Dolmuş, Türk mizahının hem biçim hem de öz bakımından tüm gücünü yansıtan bir dergidir. Çok geniş bir yazar ve çizer kadrosu vardı. Siyasal ve toplumsal muhalefeti çağdaş prizmadan geçirerek yapabiliyor; ama, yalnız bununla kalmıyordu. Bugün Dolmuş koleksiyonu incelendiği zaman görülecektir ki,içindeki karikatürler ve yazılar mizah antolojilerinde yer tutacak sanat değerlerini taşımaktadır. Nitekim çoğu yazarın ve karikatürcünün daha sonra yayınladıkları albüm ve kitaplarda bu koleksiyondan seçmeler yer almıştır. Dolmuş'un zamanın iktidarına karşıt yayınları hoş görülmedi. Çoğu zaman kovuşturmaya uğradık. Dergi daha matbaada basılırken polis geldi; savcılığın emriyle topladı, götürdü. 1957 seçimlerinden sonra dergiyi üç hafta üstüste mücellithaneden polisin götürdüğünü anımsarım. O zaman dergilerin kâğıt tahsislerini hükümet düzenlerdi. Bu işlerde yetkili Bakan Emin Kalafat'tı. Emin Kalafat, Dolmuş'un kâğıt tahsisini kesti. Karaborsadan kâğıt bulmaya çalıştık. Bu sakıncalı bir yoldu. Uzun süre dayanamadık. Mahkemeler, kovuşturmalar, davalar, dergi toplatmalar belimizi bükmüştü.

■ **Demek ki siyasal iktidarla ters düşerek dergi çıkarmak olanaksız gibi?**

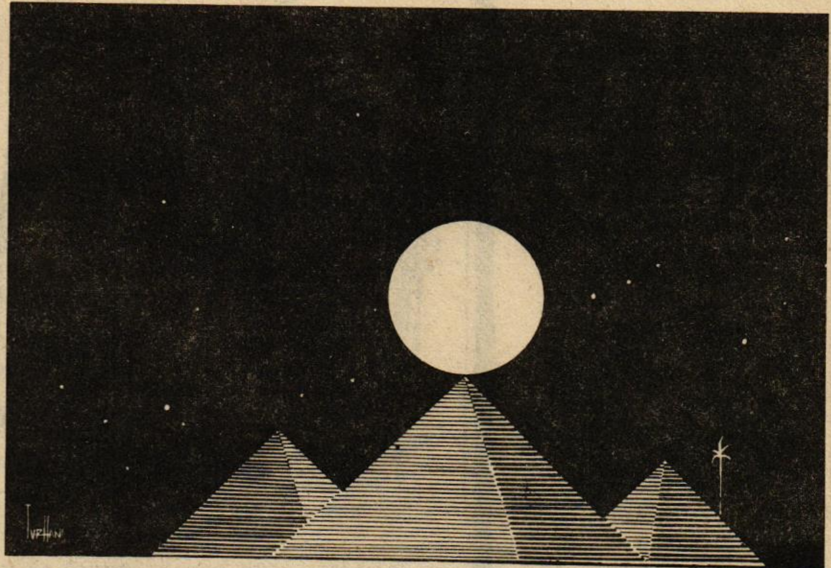
□ Evet, biz bu işi denedik; başaramadık. Kimse de başaramadı. O zaman kâğıt muslukları siyasal iktidarın elindeydi. Savcı ve yargıç bağımsızlığı yoktu. Savcı, doğrudan siyasal iktidara bağlıydı. Bir yandan derginin kâğıdı kesilirdi; öte yandan savcı ve polis baskısı başlardı. Markopaşa da bu yüzden dayanamamış, kapanmıştır. Gerçekten siyasal ve toplumsal muhalefet yapan bir derginin yaşaması zordu. Daha sonra iki denememiz oldu: Karikatür ve Taş-Karikatür. Bu dergiler de yaşamadı. Zaten Türkiye'de elli altmış yıllık gazete vardır; ama, dergi yoktur. Dergicilik dünyasında kurumsallaşmak çok zor.

■ **Sizin dönemin mizah dergileriyle, günümüz mizah dergilerini bir karşılaştıralım?**

□ Her dönemin mizah ve karikatürünün siyasal ve toplumsal koşullara bağlı olduğunu söylemiştim. Bu kapsamda ekonomik koşulların ağırlığı çok büyüktür. 41 buçuk ve Dolmuş dergilerine bakıldığı zaman dönemin en yetkin yazar ve çizerlerini sayfalarında topladığı görülür. Bunlar, Türk edebiyatının ve grafik sanatının, hatta resim sanatının parmakla gösterilen temsilcileri oldular. Çoğu, bugün de basın ve sanat dünyasının aslarıdır. O günkü dergilerin holdinglere ve tekellere bağımlı olmadıklarını, bir siyasal savaşım yürüttüklerini de unutmamak gerekir. Bu savaşımın içeriğini, çağdaşlık, demokrasi, özgürlük, sosyal adalet fikirleri oluşturuyordu. Bugün Babıâli tekelleşmiştir. Bugünkü mizah dergileri holdinglerin türevlerini, daha başka deyişle yan ürünlerini oluşturuyorlar; tekelciliğin denetimi altındadırlar. Bugün bağımsız bir mizah dergisi yoktur. Mizah derginin yönetmeni, holdingin patronuna bağlıdır. Gerçekten yetenekli gençlerin de bu çerçeve içinde çalıştırılmaları ve bu potada eritilmeleri süreci yaşanıyor. Yazıyla mizah ve çizgiyle mizah, sanatçının bağımsız kişiliğiyle anlam kazanır. Derginin bağımsızlığı sanatçıya rahatça koşabileceği bir alan hazırlar. Dün siyasal iktidarın baskılarına karşın savaşım veren mizah dergileri vardı; bugün holdinglerin istekleri doğrultusunda okur kitlesini oyalayan mizah dergileri söz konusudur. Ama bu sürecin de aşılacağı kanısındayım.

■ **Bugünkü dergilerin çerçevesini böyle çekiyorsunuz; bu dergilerdeki karikatür anlayışını nasıl görüyorsunuz?**

□ Bugünkü mizah dergileri genellikle yazılı karikatüre ve resimli romana dayanıyor. Yazılı karikatürün de yapı bakımından Sedat Nuri, Ramiz ve Orhan Ural niteliğinde olduğu görülüyor. Kuşkusuz dönem ve çevre değiştiği için çizgilerin de değişmesi doğaldır. Ama kırk yıl önceki "yazılı karikatür" kurallarının bugünkü koşullar içinde geçerli olduğu görülüyor. Eskiden yazılı karikatürdeki konuşmalar karikatürün çerçevesinin altına yazılırdı; bugün resmin içindeki baloncuklara yerleştiriliyor. Genellikle iki kişinin karşılıklı konuşmalarıyla karikatür tamamlanıyor. Bu nedenle çoğu karikatür bir küçük fıkra da olabilir. Bunun yanı sıra geniş okur kitlesini şu veya bu şekilde güldü-



Turhan Selçuk'un bir karikatürü.

rebilmek amacını her şeyden daha ağır bastığı görülüyor. Salt eğlendirmeye yönelik dergileri hoş görüyle karşılamak gerekir. Bunların da bir işlevi var. Ne var ki bu dergileri çıkaranların, yaptıkları işin gerçek niteliğini ortaya koyanlara öfkelenmeleri yersizdir. Yaptıkları işi olduğundan başka biçimde tanımlamaya çalışmaları da boşunadır. Her sanat dalında çeşitli türler vardır. Hep duyuyoruz, klasik Batı müziği, Türk sanat musikisi, pop müzik, folk müzik, hafif müzik, dans müziği ve daha bir sürü deyim kulağımıza çarpıyor. Sanat niteliği taşıyan bir romanla "pembe" ya da "beyaz" dizileri, polis romanlarını aynı kefeye koyamayız. Geniş okur kitlesini "oyalama" amacı güden "eğlencelik" mizah türünü benimsemiş olmak, bir yol seçmek demektir. Herkesin yaptığı bir iş var. Her karikatürcünün gerçekten sanatçı, her karikatürün sanat yapıtı olduğu söylemek yanılgıdır; ayırmak zorundayız.

■ Bugün çıkan ve tiraj açısından başarılı olan karikatür dergilerinde beğendiğiniz karikatürcü yok mu?

□ Beğendiğim genç karikatürcüler çoktur. Ama bunların holdingçi dergicilik çerçevesine sıkışmış, daha doğrusu sıkıştırılmış oldukları da gerçektir. Genç karikatürcü, kimi zaman geçim kaygısıyla, kimi zaman adını başka biçimde duyuramayacağı için, kendine çizilen yolda çalışmak zorunda kalıyor. Genç karikatürcüler arasında bu zorlamaya karşılık kişiliğini koruyanlar eksik değil. Yetenekli gençler ilerde bu çerçeveyi yırtacaklar, kendi sanat güçlerini gösterecek yol ve yordam bulacaklardır. Türkiye'de bu bakımdan büyük bir potansiyel var. Ama holdingçi basının tekelciliği karikatürcüye olanak tanımıyor. Siyasal koşulların aman vermezliğiyle holdingçilik bütünleşmiştir. Bugün Babıâli'de gazete, bir pazarlama şirketinin halkla ilişkiler şubesine dönüşmüş, mizah dergisi bu şubenin bir yayını olmuş durumdadır. Kuşkusuz bu dünyada, kişiliğiyle ve ağırlığıyla varlığını savunan, koruyan, yaşayan, yazan, çizen, gelişme gösteren imzalar da var; ama genelde Türk basını kötü bir sınav veriyor.

Dünkü mizah dergilerinde de satış amacına yönelik karikatürler, yazılar çıkardı. Dünkü dergilerin her çizgisinin sanat değeri taşıyan marifetler olduğunu söylemiyorum. Toplam çizgisini çektiğiniz zaman elde kalan nedir? Buna bakmalı. Herşeye karşın genç karikatürcünün olumsuz koşulları bir gün yırtıp aşacağına inanıyorum.

■ Türk karikatür ve mizahının çağdaş bir sanat niteliğine dönüşmesinde kimlerin payı ve etkinliği büyüktür?

□ İnsanlık tarihinde herkes kendinden öncekinden bir şey alır, kendinden sonrakine bir şey verir. Bilim ve sanat bu biçimde ilerledi. Bilgin ve sanatçı, kendinden binlerce yıl önce başlamış ve gelişmiş bir birikime dayanarak atılımını gerçekleştirir. Ama bilim ve sanat dünyasının da dönemeçleri dorukları vardır. Bu dönemeçleri aşabilmek ve doruklara tırmanabilmek için büyük soluk ve güç ister. Doğaldır ki Türk karikatür dünyasında bu soluğu gösterebilenler, parmakla sayılacak kadar azdır. Karikatürümüzün geçmişini ve bugününü değerlendirirken gerçekçi olmak gerekiyor. Hiç kimse kulis etkinliğiyle ve dedikodusal tartışmayla gerçekleri çarpıtarak, büyük işler başarmış olanları göl geliyemez. Her büyük işin bir faturası vardır. O faturayı ödemek gerekir. Faturayı ödeyemeyenlerin, yapıtlarıyla hak etmedikleri noktaya tartışmayla gelebilmeleri olanaksızdır.

"... Eskiden yazılı karikatürdeki konuşmalar karikatürün çerçevesinin altına yazılırdı; bugün resmin içindeki baloncuklara yerleştiriliyor..."







Ramiz, Orhan Ural ve Gırgır dergisinden bir karikatür.

Liberal Ekonomi, İnsan Hakları, Demokrasi ve Bağımsızlık Üstüne-II

Arslan Başer Kafaoğlu

-1-

Geçen yazımızda Stuart Mill'den bir alıntı vardı. Bu alıntıyı önemi dolayısıyle, İngilizce aslıyla birlikte vermiştik. Yazımıza bu kez oradan başlıyoruz. Ne demişti bu demokratik yaşamın içinde yaşamış, yazarlık mesleğini seçmiş ve burada yıldızlaşmış yazar? Aynen bir daha okuyalım:

"İhtimal *pek söylemeye gerek yoktur ki,* bu öğreti, (-yani Özgürlükler Öğretisi-A.B.K.) yetilerinde erginleşmiş olan insanlara uygulanmak üzere ortaya atılmıştır... *Henüz başkaları tarafından gözetilmeye gereksinimi olanların,* başkalarından gelecek zararlara olduğu kadar, *bizzat kendi eylemlerine karşı da korunmaları gereklidir.* Aynı sebepten dolayı bizzat *ırkın daha ergenlik çağı'na gelmemiş sayılabileceği o geri toplum hallerini de* düşünce dışı bırakabiliriz. *Uygar olmayanları yönetim de istıbdat meşru bir hükümet biçimidir.* (1)*

Yani ustamız (!) diyor ki, bazı "toplum halleri" var ki buralarda özgürlükmüş, demokrasiymiş, insan haklarıymış, bunlara bakılmaz. Batı düşüncesi ve batılı düşünürler, daha demokrasinin en uygun ortamının bulunup, uygulanmaya başlandığı yıllardan bu *görüşü paylaşmışlardır.* Toplumları "özgürlüklere layık olanlar!" ve "özgürlüklere layık olmayanlar!" diye ikiye ayırmışlardır. Azgelişmiş ülke aydınları da bu ayrıma hemen katılmışlardır. 120 yıldır bu böyledir. Daha doğrusu Batı düşüncesi hep "uygarlar" ve "barbarlar" ayrımını Ortaçağdan başlayıp geliştirmiş, demokrasi ve özgürlük şarkılarının, kutsal kitap ilahilerini gölgede *bıraktığı yıllarda bunu unutmamışlar, dillerine pelesenk etmişlerdir.*

Bu nedenle 14 Mart 1983 günlü Cumhuriyet gazetesinin arka sayfasındaki başlığı hiç yadırgamadım:

"Von Hassel: Anadolu'da Batı Demokrasisi uygulanamaz"

Bu yargı, uzun yüz yılların batı düşüncesinin oluşturduğu bir yargıdır. Bu yargı hiç değişmez. Yalnız Von Hassel'in demecinden iki paragraf vermek istiyorum:

"Türkiye'nin sorunları elbette vardır. Ancak okuma yazma oranının düşüklüğü, fakirlik, nüfus patlaması geri kalmış yörelerin oranının yüksekliği Batı Avrupa'da kendi arka bahçemize uyguladığımız standartların Anadolu'da da uygulanmasına izin vermemektedir."

"Türkiye'de yargı değerlerinin farklı olması, sizin kriterlerinizin Batı Avrupa kriterlerinden farklı olması sonucunu getirmektedir. Bu yüzden de Batı Avrupa demokrasisinin aynısını Anadolu'ya uygulama imkanı bulunmamaktadır."

"Nitekim Türkiye'de nüfusunuzun büyük bir bölümü bazen demokrasinin çirkin yüzü ile karşı karşıya kalmıştır."

Bunları niye yazdık? Buraya neden bu alıntıları yaptık? Gayet basit! Bizde genellikle siyasal ve ekonomik yargılamalarda batı şablonları çok geçerli sayılmıştır. Ve ileri sürülen yaratıcı modeller batıda yayınlanmış, kabul görmüş şablonlara uymayınca ciddiyetinden kuşku duyulmuştur. Oysa batılılar, düşünür ve siyaset adamı olarak, zaten bizim gibi toplumlar için başka bir modeli aşağılayıcı bir modeli kafalarında kurup yaşatmışlardır. John Stuart Mill'den Von Hassel'e kadar Batı'da, bizim için kurulmuş model yukarıda bu nedenle gözönüne bir daha serilmiştir.

-2-

Ünlü siyaset bilimcisi Fransız Bilgini Maurice Duverger "Batının İki Yüzü" adlı yapıtında Batı'da ve sosyalist ülkelerdeki siyasal rejimleri karşılaştırır ve Batı Demokrasilerinin bir demokrasi değil bir "Pluto Demokrasi" yani "Zenginler Demokrasisi" olduğunu anlatır. Zaten biz de buradan söze başlayacağız. 1870'lere kadar getirdiğimiz fikir yapısıyla Batı Demokrasisinin, daha başlangıcında kavramın yozlaşmasına varan bozuluşuna parmak basacağız.

1800 yıllarında İngiltere demokrasisinde, ülke sakin bir yaşam geçirmiştir. Fransa ve Almanya'daki gibi kargaşa, başkaldırmalar görülmemiştir. Bunun nedeni İngiltere'nin toprağı geniş, halkı kanaatkâr, doğal ve nüfus olanakları adeta sınırsız Hindistan'ı sömürmeleri ile sağlanabilmiştir. İngilizlerin Avustralya, Kanada gibi gine sömürgeleri olan geniş doğal kaynaklı ülkelerde uygulamadıkları acımasız sömürü yöntemleri Hindistan'da uygulanmıştır. Çünkü, bu bölgenin halkının çoğunluğu artık İngiliz ya da Fransız halkından değil... Yani J. Stuart Mill'in deyimi ile "yetilerinde erginleşmiş" insanlar değiller... Bir Hint'li için eşitlikmiş, özgürlükmüş söz konusu olamazki... Onlar "özgürlük"lere lâyık insanlar değil ki!

İşte o korkunç Hindistan sömürüsü İngiltere'de "demokrasi"nin ilk yüzyılının kargaşasız geçmesini sağlamıştır. İşçi gene sömürülmüştür ama, Hindistan'ın yağmalanmasının İngiltere Krallığına (United Kingdom) sağladığı haksız refah bir ölçüde fakirlerle de paylaşılmış olduğundan, işçi ve köylüler yöneticilere silahlı direnmeye varan protesto ve karşı gelmeye başvurmamışlardır. Paul Baran, bu yağmaya ait çok önemli alıntıları "Büyümenin Ekonomi Politiği" adlı kitabında vermiştir. (2). Şimdi oradan aldığımız -seçtiğimiz- bazı pasajları okuyucularımıza sunacağız:

"Plassey'den * çok kısa bir zaman sonra Bengal yağmasının ganimetleri Londra'ya ulaştı ve hemen etkisini gösterdi, bu alandaki bütün otoritelerin kabul ettikleri gibi, ondokuzuncu yüzyılı, bütün eski dönemlerden ayıran "Sanayi Devrimi 1760 yılıyla, yani bu yağma ganimetlerinin Londra'ya ulaş-

---

*** İtalikler benim**

***Plassey, Hindistan'daki İngiliz Genel Valisi.**

masıyla başladı. 1760 öncesinde Lancashire'da* kullanılan pamuklu tezgahları, Hindistan'da kullanılanlar kadar basitti; 1750'lerde İngiliz demir sanayii sürekli gerileme halindeydi. Buhar makinesinin günlük hayata girecek kadar yaygınlaşmasını, insanlık bunu icadeden adamdan çok uygulamaya koyan kapitaliste borçludur, demek oluyor ki..." (3).

"Hindistan'da... Doğu Hindistan Şirketi ve Britanya Parlâmentosu, elbirliği ederek,yüzyıl süren bencil bir ticaret politikası güttüler... ve İngiltere'nin yeni yeni palazlanmakta olan yapımcılarını yüreklendirip desteklediler; ne yazık ki bu bir gerçek." On sekizinci yüzyılın son on yıllarında ve ondokuzuncu yüzyılın ilk on yıllarında hiç değiştirilmeden sürdürülen bu politikanın hedefi, Hindistan'ı Büyük Britanya'nın sanayi kollarına kul köle etmek, Hint halkını yalnız ve yalnız hammadde üreten insanlar haline getirmek, onlara Büyük Britanya'daki fabrika ve tezgahların çalışması için malzeme sağlamaktan öte bir iş bırakmamaktı. Bu politika şaşmaz bir kararlılık ve öldürücü bir başarıyla izlenmiştir. Hintli zanaatkarların, İngiliz şirketlerine ait fabrikalarda çalışmalarını zorunlu kılan buyruklar çıkarılmıştır. Hindistan'a yerleşen İngiliz tüccarın, köyleri ve dokumacı toplulukları gönlüne göre denetleyip sömürebilmesi için, kanun ve buyruklardan doğan üstün yetki ve erklerle donatıldığı görülmüştür; koruyucu gümrük duvarları ile Hint ipekli ve pamukların İngiltere'ye girmesi önlenmiştir. Buna karşılık, İngiliz mallarının, Hindistan'a girmesi (kolaylaştırılmıştır)... Hindistan'ın elinde, bir tarım kesimi kalmıştır artık... Fakat Britanya Hükümeti, tarımdan elde edilen bütün ekonomik rantı yutan bir Toprak Vergisi getirmiş ve bu vergi, tarımı felç ettiği gibi, tasarruf etme (dolayısıyla yatırım yapma) olanağını da ortadan kaldırarak, çiftçiyi yoksulluğun ve sürekli borçlu yaşamanın göbeğine itmiştir... Gerçekten de Hindistan'ın suyu, başka ülkelerin toprağını bereketlendirmekteydi..." (4).

***Lancashire: İngiltere sanayiinin en yoğun olduğu bölge.**



Berlin, 1848 (gravür)

İngiltere bu nedenle sosyal çalkantılardan bir süre uzak kaldı. Buna karşılık diğer Avrupa ülkelerinde işçiler ve fakir halk, demokrasinin bu biçimiyle fakir ve zenginin arasındaki yaşama farkının çarpıcılığıyla harekete geldi. Serbest ekonominin nasıl şey olduğunun ilk farkına varanlar kuşkusuz Fransız ve Alman işçileri oldu. Fransa'da demokrasinin bu şekliyle kendilerine pek birşey sağlamadığını anlayan LYON işçilerinin gösteri ve işi bırakmaları kanlı şekilde bastırılınca işçiler, bazı aydınlarla birlikte, düzeni değiştirmeye yönelik gizli dernekler kurdular.

-1848 Devrim Dalgası-
-3-

Fransa Almanya, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarında 1848 yılına gelinirken tarihte ilk kez sanayi işçilerinin önderliğinde bir devrim dalgası harekete geçmeye hazırlanıyordu. Fransa'dan başlarsak, 1830-1848 arasının göstermelik demokrasisi sadece bir banka|aristokrasisine yaramış idi. Sanayi burjuvazisi, o zaman nüfusun çok büyük kısmını oluşturan köylüler ile sıkı bir ilişki-etki sürecinde olmasına karşın bu aristokrasi tarafından soyuluyordu. Artan etkinliğiyle bu sanayici kütlesi, hükümetten bazı reformlar istedi: Oy hakkı reformu, ağır olan seçmen vergisinin (100 Frank) azaltılması vb.

Bunları elde etmek için Fransız burjuvazisi ve hele Parisli işçiler toplantılar düzenlediler, Hükümet bu toplantıları yasakladı, işçiler ve esnaf direndiler. Üzerlerine Milli Muhafızlar gönderildi, onlarla işçiler ve esnaf anlaştı. 25 Şubat 1848 günü işçilerin büyük gösterileri sayesinde Fransa'da "Tek ve Bölünmez Cumhuriyet" ilan olundu. Ne var ki, deneyimsiz işçi sınıfını sindirmek için Sanayi Burjuvazisi, demokrasiyi askeri bir diktatöre, III. Napolyon'a boğdurdu. Sanayi Burjuvazisi hızlı gelişmeden korkan köylüğü inandırarak, köylü ve askere işçi sınıfı hareketini ezdirdi. Ne var ki, görünüşte kazanan III. Napolyon'du ama asıl kazanan kapitalist düzen, daha açık deyişle Sanayi Burjuvazisi oldu. Fransa'da sanayi en büyük atılımlarını III. Napolyon diktatörlüğü döneminde yaptı.

Almanya'da da işçiler kaynıyordu. Ünlü Alman ozanı Heine'nin kişiliğinde Alman işçi sınıfı güçlü bir destekçi ses de bulmuştu. Ama Alman işçileri de, tıpkı Paris'teki modele uygun olarak, yani ilk önce başarı kazanıp sonradan bu başarısı asker-köylü ittifakını kullanan askeri liderler-sanayi burjuvazisi yönetimince ezildi. Frankfurt ve Berlin'de kanla ve ateşle bastırılan bu hareketler için ünlü Alman ozanı Heine şöyle yazıyordu:

Kan aktı, kan aktı, gitti askerler işte...
Kim gelip alacak yerimi peki?
İçimizden biri düşerse, düşsün, siz katılın saflarımıza!
Silahlar iyi, güzel gıcır gıcır yenilmedim ben.
Sadece yüreğim parçalandı savaşta, o kadar.

Aynı şekilde Avusturya Macaristan İmparatorluğunda yer almış azınlıklarda olsun, bizzat Viyana'da olsun halk ayaklandı, baş kaldırdı. Avusturya ordusunun ayaklanmaları bastırmak için Macaristan ve Çekoslovakya'ya gitmesinden yararlanan öğrenciler, aydın ve işçiler Viyana'da egemen oldular. Bunun üzerine 1848 yılı Ekim'inde Çekoslovakya'da başkaldırıyı kırmak için oraya giden Avusturya Ordusu Viyana'yı kuşattı ve kanlı saldırı ve savaşlarla Monarşi düzenini iade etti. 1849 ve 1850'de Çek ve Macar başkaldırıları da bastırıldı.

İşte bu olaylar kapitalist (burjuva) düşünürlerin kitaplarında görülen "aşırı hürriyet"in zararları üzerindeki fikirlerinin büyük kabul görmesi sonucunu doğurdu. Ne var ki, bu fikirler ve akımlar, Büyük Fransız Devriminden sonra filizlenmeye başlamıştı. Daha o

zamanlar etkili bir düşünür ve siyaset adamı Edmund Burke "hürriyet iyi ama düzenle bağdaştırmak gerek" diyerek, ilerde "düzen uğruna özgürlükler de kısılır" denen akımlara, düşünce ve sloganlara ilk ışığı yakmıştır.

-4-

Ülkemizde pek az tanınan Edmund Burke'dan geçen yazımızda sözetmiştik (5). Fakat ülkemizde az tanınan, ama bizce gerek batı ve gerekse Orta Doğu düşünürlerine etkilerde bulunan bu kişiliği biraz tanıtmakta yarar bulduk.

1729'da İrlanda'nın Dublin kentinde doğan E. Burke, 1750'de Londra'da hukuk öğrenimine başladı. Ancak hukuk fakültesinde okurken asıl zamanını tartışma ve edebiyat kulüp ve çevrelerine verdi. 1757'de bu çalışmaları sonucunda "Philosophical Enguiry Into the Origin or Our Ideas of the Sublime and Beautiful" (6) adlı yapıtını tamamladı, estetikle ilgili bu ciddi kitabıyla ün ve saygınlık kazandı. İki yıl sonra Annual Register adı altında yeni bir tip ansiklopedi hazırlaması için kendisine görev verildi. Aynı yıl, parlâmento üyesi William Gerard Hamilton'ın sekreteri oldu. Buradan başlayıp inişli çıkışlı bir siyaset yaşamı izleyen Burke, Avam kamarasında etkili olduğu zamanlar da yaşadı, istifaya zorlanacak kadar kin ve aşağılanmaya da uğradı.

1797'de birkaç yıl önce ölen oğlunun arkasında büyük keder ve üzüntü içinde öldü.

17. yüzyılda nasıl John Locke Whig (liberal) partinin programının temelini oluşturmuşsa, 18. yüzyılda aynı şekilde o da bir parti platformu oluşturdu. 18. yüzyılda gerek liberal ve gerekse tutucu (tory) parti, hürriyetlerin yanında bir çeşit dinsel kavrama dönüşen, toplumun ortak çıkarlarını belirleyen bir teorisyene gereksinim duyuyordu. Bir yandan Hindistan'ı soyarken, Amerika kolonilerinin bağımsızlık haklarını reddederken, öte yandan Locke ve Paine ölçüsünde özgürlük ve İnsan Haklarını savunmanın olanağı yoktu. Bu gereksinimi doğrusu Burke iyi yanıtladı.

Burke'ye göre politika ve ahlak ileri görüşlülük ve pratiklik demektir. İyi yerine çok iyiyi koymak istersek ve bu çok iyi pratik yani uygulanabilir değilse, hem o "çok iyi şeyi" yıkarız ve hem de eskiden varolan "iyi"yi pek zor uygulanabilir hale getirebiliriz. Ahlak ilkeleri bu nedenle, halkın coşku ve duygularına, onun çatışan çıkarlarına, birbiriyle ilişkili kurumlarına ve koşulların karmaşık gerçeklerine göre hergün yeniden ayarlanmalıdır. Bütün bu öğelere uymak, bir politik artist hüneri ve aritmetik ahlakın ötesinde bir yaratıcı eylem gerektirir. Bu nedenle birşeyi sadece soyut bir ideal açısından eleştirmek, onun yerine koyacak birşey yoksa, yerinde bir tutum değildir.

Burke'nin Toplum Düzeni

Bu "ileri görüşlü" yaklaşım içinde Burke liberallerin özgürlük öğesi ile, tutucuların (Tory) düzen ilkesini birleştirdi. Ona göre "düzen" olmazsa ne mutluluk ne de özgürlük gerçekleşemez. Var olan düzen, özgürlüklerle daha iyi bağdaşır biçimde yeniden tanımlanmalı ama, düzen ve özellikle sosyal düzen, kendi başına ve yapısından gelen nedenlerle iyidir, doğrudur. Bu unutulmamalı ve iyi değerlendirilmelidir. Bu yeni "tanımlama" ve "değerlendirme"de Burke dört ilkeyi ileri sürer:

1- Sosyal düzen, Tanrının evrende yaratmış olduğu "Doğal düzen"in bir parçasıdır ve birey daha doğmadan varolan bir şeydir. Bu nedenle dinginlik ve baş eğme, insan için Tanrı'ya saygı gereğidir. Ayrıca ona "yaşamında vekar ölürken de rahatlık" sağlar. Bu nedenle "Toplum düzeni" bir dinsel taban üzerinde düşünülmelidir. Çünkü, Tanrısal bir düzenlemedir.

2- İnsan bir sosyal hayvandır. Bu nedenle Toplum Düzeni'nin birimi birey değil ailedir. Aileler sosyal işlevleri yansıtan sınıflara ve coğrafya koşullarını yansıtan bölgelere göre örgütlenmişlerdir. İşlerliği olan en iyi topluluk "millet"tir. Millet, halkın tarihteki karakterini belirleyen sınıfları, bölgeleri ve kuşakları bütünleştirip, boşluktan kurtaran tek araçtır.

3- Bir millet çatışan çıkar ve coşkuların karşılıklı uzlaşmasından elde olunan bir amaç birliği getirecek davranış kurallarına sahip olmalıdır. Zamanla birleşen bu kurallar yol çizen gelenekleri oluştururlar. Bu gelenekler hak ve ayrıcalıkları belirler ve aile mirası yoluyla bunların gelecek kuşaklara geçmesini sağlar. Bir gelenek ne kadar eski olursa, o kadar saygı uyandırır. Bu nedenle eski gelenekler konusunda saygılı olunmalıdır.

4- Toplumda eşitsizlik kaçınılmaz bir durumdur. Ancak liderlik, hünerlilik, erdem, yaş ve başkasını düşünme yeteneğine göre elde olunmalıdır. Bu liderlik nitelikleri de en iyi biçimde, soylularda ortaya çıkar. Bu tutucu ve ortaçağdan gelme fikirlerini biraz yumuşatmak için Burke, şu dört "iyileştirme" önerisinde bulunuyordu:

a) Dinsel kuruluşlar, kendisine muhalif olanların bilinçlerine de saygı duymalıdır. b) Soylular, yeteneklerin





İngiltere: (Solda) Av partisine hazırlananlar (1890) ve atelyede çalışan kadınlar (1895).

dikey olarak sosyal hareketliliğine (yani yükselmelerine) izin vermelidir, c) Gelenekler dikkatli bir biçimde de olsa, geçmişte çözümü bulunmamış yeni problem ve durumlara göre ayarlanmalıdır, d) Bir imparatorluk yönetiminde toplum düzenini ayakta tutmak için kolonilerin* belirgin karakter ve geleneklerine saygılı olunmalıdır. "*

Paine'in, Jefferson'un, Voltaire'in, Rousso'nun yaşadığı bir dönemde, işte böyle bir kişi de yaşıyor ve demokrasinin beşiği olan bir ülkede, saygı görüyor, partide de teorisyen olabiliyordu. Daha da ilginci, siyasal özgürlükler ve insanların eşitliği konusunda bu kadar tutucu olan bu kişi, Edmund Burke, ekonomide Adam Smith'in de ilerisinde bir liberal tez ileri sürüyordu: Serbest ticaret, serbest yarışma, bireysel çalışma ve tutumluluğa ödün. Kapitalist bir rekabet sisteminde Tanrı ve doğa insanları, "kendileri ne yaparsa yapsın, kendi çıkarlarını izlerken kendi bireysel başarılarıyla genel iyiyi birbirine bağlamaya" iter diyordu. Soyluluk, toplum düzeninin "ruhu" ise, yarışma serbestliği ekonomik enerjiyi harekete geçiren "yaşam çeşmesi" ve ulusal mutluluğun anahtarıydı. "Düşün"ün geçen sayısında, "Kim ki tutucudur, o kadar da ekonomide liberalliği savunur." tezini ileri sürmüştük. Bunun bir örneğini Burke'de görüyoruz. İlerde daha da göreceğimiz örnekler olacak...

Burke, yurttaşların temel haklardan yararlanmasından yanadır. Habeas Corpus, mülk edinme hakkı, konuşma ve basın özgürlüğünden istedikleri kadar (toplumsal düzen sınırları içinde) yararlanmada herkes eşittir. Ancak oy verme ve kamu yönetiminde görev alma hakkı sadece bir esasa, mülkiyet esasına bağlı olmalıdır. Çünkü, mülkü olmayan kişilerin toplum içinde uğrunda çalışacağı çıkarları olamıyacağı gibi, düzene saygıları ve özgürce oy verme olanakları da yoktur.

Okuyucunun aklına şu soru gelebilir: Pekiy bunları söyleyen Burke'un İngiliz toplumunda etkisi olmuş mu?



Londra'da kalabalık işçi mahalleleri (1908)

Buna isterseniz biz değil de gine International Encyclopedia of Social Sciences yanıt versin:

Burke,Batı uygarlığında gerçekten büyük bir politika kuramcısı değildir. (Bu küçümsemenin etkisi şu tümce ile ortadan kalkıyor.ABK): *Kuramları Britanya ve İngiliz İmparatorluğu problemlerini verimli şekilde ele almakla* birlikte içinde sistemli değildir ve formüle edilişi de evrensel olmamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın başında, onun fikirlerini kabul edenler (sınırlı kalmıştır) ... yirminci yüzyılda (ise) ... İngiltere ve Amerika'da Burke'nin fikirlerini özellikle onaylıyarak değinen çok değişik siyasal düşünürler vardır: Horold Laski, Woodrow Wilson, Reinhold Niebuhr, Walter Lippman, Hannah Arendt ve Ernest Barker. 1950'lerde kendilerinin Burke'un ideolojisinden geldiğini belirten bir grup daha göze çarpar: Russel Kirk, Peter Vierech ve Clinton Rossiter..." (6)

Görüldüğü gibi, Burke 1950'lere kadar etkisini sürdüren bir yazar, Ansiklopedi de yazmıyor ama biz belirtelim. Burke'un parası ve mülkü az olanlara ya da hiç olmayanlara yasakladığı oy hakkı, yazı ve kitaplarda kalmadı. Burke öldükten 100 yıl sonra hemen bütün batı ülkelerinde bu ölçüt uygulandı. O öldükten 150 yıl sonra da, bir belli ekonomik varlığa sahip olmayanların oy hakkından yoksun kaldığı "demokratik!" ülkeler vardı.

-5-

Napolyon'dan sonra ve hele 1820 lerden sonra siyasal özgürlükler, insan hakları üzerinde bir John Locke, bir Voltaire, Bir Paine, bir Rousso ya da Hobbes gibi duran düşünüre rastlamıyoruz. Burjuvazi, insan hakları ve özgürlük şarkıları söyleyerek yanına aldığı köylüler ve işçilere, artık bu nağmeleri unutturma yolunu seçti. Bu hakları istemek için işçilerin başı çektiği halk tabakaları, hak isteme fırsatını ancak olağanüstü hallerde bulabildi. Bu olağanüstü halller, ya bir dış felâket nedeniyle burjuvazi ve ordunun zayıf kalmasıydı, ya da kapitalist sınıfın kendi arasında (bankerler, sanayiciler gibi) ayrılıklar, çıkar çekişmelerinin patlak vermesiydi. Çünkü, batıda hürriyetler, insan hakları, eşitlik ve kardeşlik yazarlarının yerini, toplumun üstünlüğünü, insanların toplumun üstün emirlerine uyma zorunda olduğunu belirleyen, insan düşüncesini sınırlamaya kalkan teoriler almaya başlamıştı. Bunlardan birinin adı "Pozivitizm" ya da "olguculuk" idi. Gelecek sayıda bu kuramı, yeni sosyoloji kuramlarını (E. Burkheim ve diğerleri) göreceğiz.

Evet burjuvazi, iktidarı almak için çıktığı yürüyüşte, özgürlükler konusunda taksimetreyi yüksekten açtığına pişman olmuştu.

*** Koloni ile sömürgeyi birbirinden ayırmak gerek. Örneğin 18. yüzyılda Amerika, Kanada ve Avustralya içinde büyük ölçüde İngiliz yaşadığı için birer koloni idi. Bu durumda olmayan Hindistan ise sömürgeydi.**

**** Burke burada Amerikan Bağımsızlık Hareketine karşı İngiliz hükümetinin uygun olmayan davranışlarda bulunuşunu da eleştiriyordu. Zaten Amerikan Bağımsızlık Hareketi Burke'u liberal, Fransız devrimi ise tekrar tutucu yaptı.**

-Notlar-

1- J. Stuart Mill, Özgürlük Üstüne. Çev. Alime Ertan - Belge Yay. Ocak 1985. Sahife 21-22. Metnin İngilizcesi Düşün' ün geçen sayısında 11 nolu dipnotta verilmiştir.

2- Paul Boran, Büyümenin Ekonomi Politiği, Çev. Ergin Günçe - May Yay. 1974 Sahife 290 - 294.

3- Mac Aulay, The Law of Civilization and Decay. An essay on History, New York 1943 - S. 294 ve sonrası.

4- Romesh Dutt - The Economic History of India, Londra 1901. Bu yazar Hindistan üzerinde "India Today" adlı bir kitap yazmış olan R. Palme Dutt ile çok karıştırılır.

5- Düşün Dergisi, Mart 1985 sayısı.

6- International Encyclopedia of Social Sciences, cilt 2 sahife 225-226.

ABD'nin Yüksek Faiz Politikası Yoluyla Azgelişmiş Ülkeleri Talanı

ABD'deki güncel faiz oranları büyük borçlar içindeki azgelişmiş ülkeler için ağır bir yük teşkil ediyor. Bu ülkeler 700 milyar ABD doları tutan toptan borçlarının büyük bir kısmını dolar üzerinden faizlendirip geri ödemek zorundalar. Faiz ödemede ABD faizlerine yönelik oranlar temel alınıyor.

Azgelişmiş ülkeler 70'li yıllarda uluslararası büyük kapitalist bankalardan kredi aldıklarında faiz oranları yılda %10'un altındaydı. Bununla beraber kapitalist endüstri ülkelerinde uygulanan sıkı para politikası 1980-1982 arası kredi faiz oranlarını rekor düzeye yükseltti. Dolar-kredileri için faiz oranı %20'nin üzerine çıktı. Günümüzde, yüksek faizli tahviller yoluyla muazzam silahlanma programının finansmanı için bütün dünyadan para çeken ve böylelikle diğer kredi isteklileri için de kredi faiz oranlarını yükselten öncelikle ABD'dir.

Azgelişmiş ülkeler günümüzde uluslararası alacaklı bankalara yüzde 13-15 faiz ödüyorlar. Bu oranlar petrol ihraç etmeyen azgelişmiş ülkeler için yaklaşık 45 milyar dolar faiz yükü demektir. Adı geçen ülkeler, fazladan bir 40-45 milyar dolar daha, ABD'deki "cezbedici yükseklikteki" faiz oranlarının yol açtığı sermaye kaçışı yüzünden kaybediyorlar.

Muazzam faiz yükü azgelişmiş ülkelerin ihraç gelirlerinin büyük bir kısmını silip süpürmektedir. Örneğin, 1983 yılında ihraç gelirlerinin Arjantin %51,5'ini, Brezilya %44,5'ini, Kosta Rika %42'sini, Meksika %39'unu, Nikaragua %38'ini ve de Bolivya %37' sini faiz ödemeleri için harcamak zorundaydılar. Ödemeler bu ülkelerin devlet kasalarını da boşaltıyor. Ağır faiz yükü, aynı zamanda, günümüzde azgelişmiş ülkelerdeki %500'e kadar varan yıllık enflasyon oranlarının oluşmasına da yol açmaktadır.

Uluslararası borç krizinin ortaya çıkmasından iki yıl sonra kapitalist büyük bankaların ve IMF'nin temsilcileri sürdürülen borç erteleme operasyonlarının ve buna bağıntılı olarak ekonomik iyileşme'nin ilk sonuçlarını görmekteler. Brezilya ve Meksika gibi azgelişmiş ülkeler arasında ekonomik açıdan daha güçlü olanlar tahminen bu sene içinde ithal kısıtlaması ve ihracat teşviki yoluyla her biri 10 milyar doların üzerinde ödemeler dengesi fazlasına erişecekler. Fakat, ihracat fazlalarının sadece ödenmesi gereken faizleri karşılaması, bu ülkelerin durumlarının ne kadar ümitsiz olduğunu gösteriyor. Bu durumda kredilerin geri ödenmesine olanak kalmıyor. Bunun dışında, gelecek yıllarda ekonomilerine zarar vermeden ithalât kısıtlamasını sürdürebilecekleri de şüpheli. Böylece 100 milyarlık dış borçlar devam etme tehdidini sürdürüyor.

İki yıldır IMF yardımıyla sürdürülen borç erteleme operasyonları, ekonomik açıdan daha güçlü azgelişmiş uluslararası bankalara faiz ödemelerini sağlamaktadır; kısa süreli krediler uzun süreli kredilere çevriliyor, banka kredilerinin yerini devlet veya devlet garantisi altındaki krediler alıyor. Böylece borç krizi, azgelişmiş ülkeler ve krediler ödenmediği takdirde vergi mükellefi olarak devreye girecek olan endüstri ülkeleri vatandaşları için değil, ama bankalar için çözülmektedir. Azgelişmiş ülkelerin ekonomik açıdan güçlü olanları dahi, ancak kredi faiz oranları önemli ölçüde düşürüldüğü takdirde borçlarını azaltma şansına sahipler.

Ekonomik açıdan daha güçsüz olan azgelişmiş ülkelerin durumu ise daha da ümitsiz. Bu ülkelerin ödedikleri faizler zaten ithalat fazlalığı yüzünden varolan ödemeler dengesi açığını daha da artırmaktadır. Eski kredilerin faizlerini ödemek için sürekli yeni kredi almak zorunda kalan bu ülkeler, özel kredi piyasalarında para bulamadıkları için IMF'ye muhtaç kalıyorlar ve onun koşullarını kabul etmeye mecbur oluyorlar. Eğer yeni kredi bulunamazsa, geri ödenmeyen faizler eski borca ilave ediliyor (faiz ertelemesi). İki yol da —yeni kredi bulma veya faiz ertelemesi— var olan borçlanmanın, önüne geçilmez biçimde artmasına yol açmaktadır. IMF'nin de yardımından ümidi kesen en zayıf ülkeler için bankalar kredilerine kayıp gözüyle bakıyorlar ve defterden silme yoluna gidiyorlar (Zambia, Bolivya, Nikaragua). Bu ülkeler için tabii artık uluslararası "serbest" piyasalardan bir daha kredi alma olasılığı yok. Onlar için borç krizinden kurtulmanın tek yolu borç ödemenin ertelenmesi değil, borçların silinmesi.

Kapitalist endüstri devletleri ve bankalarına karşı sürdürülen politikalarındaki büyük farklardan bağımsız olarak, azgelişmiş ülkeler, günümüzde borçlanma sorununun çözümlenmesi için ortak talepler bulmaya ve bunları kabul ettirmeye çalışıyorlar. Bunlardan en önemlileri: sıkı para politikasının terk edilmesi ve askeri harcamaların kısıtlanması yoluyla ABD'deki faiz oranlarının düşürülmesi; kredi anlaşmalarında maksimal faiz oranlarının belirlenmesi; faiz ödemelerinin ihraç gelirlerinin belli bir yüzdesini aşmaması; IMF'nin azgelişmiş ülkelere daha çok kredi vermesi ve de kredilerin baskıcı, zorlayıcı koşullar olmadan verilmesi; uzun süreli ve düşük faizli devlet kredilerinin artırılması; kapitalist endüstri devletleri ve büyük bankaların idaresi altındaki Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası azgelişmiş ülkelerin çıkarlarının gözetilmesinde başarısız kaldıkları için yeni bir Uluslararası Gelişme Bankası'nın kurulması...

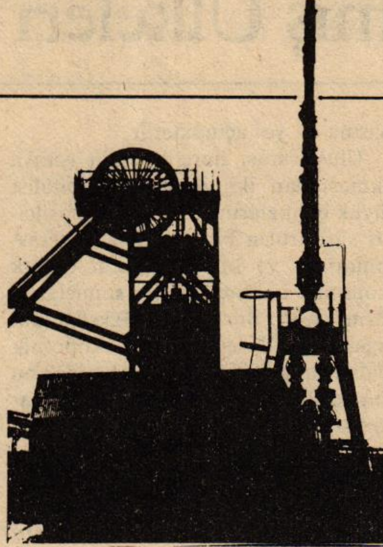
Demir Lady'nin Haçlı Seferi Sona Erdi mi?

Sadece Büyük Britanya işçi tarihinin değil, tüm dünya işçi tarihinin en büyük grevlerinden biri, 1 yıla yakın zaman sürdükten sonra geçtiğimiz günlerde sona erdi.

Bu grevin, tarihteki en büyük grevlerden birisi olması katılan işçi sayısının fazlalığından, süresinin uzunluğundan gelmiyordu. Örneğin ikinci savaş sonrasında bazı Amerikan sendikacılarının düzenlediği kimi grevler daha fazla işçiyle ve daha uzun süreyi kapsamıştı (1959'da başlayan ABD çelik işçileri grevi gibi). Fakat o tür grevler genellikle ya işverenin elindeki üretim stoklarını tüketmek, ya da dünya pazarlarında spekülasyon yapmak, veya bir başka amaçla planlanmış ve sarı gangester sendikacılar aracılığıyla yürütülmüş danışıklı grevlerdi.

Britanya'lı kömür işçilerinin bu grevi ise, her türlü danışıklılıktan uzakta, gerçek bir işçi greviydi. Reagan destekli Margaret Thatcher yönetimi meşru hakları ve çıkarları için mücadele eden grevci işçilere deyim yerindeyse tam bir Haçlı Seferi düzenledi.

Ekonomisi ve endüstrisi tam bir çöküş içindeyken, Kuzey Denizinde bulduğu petrol sayesinde dünyanın petrol üreten ülkeleri arasında dördüncü sırayı alarak belini doğrultan Birleşik Krallık (United Kingdom), kömür işletmeleri üzerinde bir dizi operasyona girişince ve bu operasyonlarda kömür işçilerini hedef alınca grev başlamıştı. Ülkemiz basınında pek az yer verilen bu grev olayı, "demokrasinin beşiği" İngiltere'de yönetimin ciddi bir işçi hareketi karşısında nasıl da amansız olduğunu bir kez daha göstermeye yetti. Çünkü İngiltere'yi feodaliteden çıkışta "demokrasinin beşiği" yapan olgu, kapitalizmin beşiği olmasından ileri geliyordu. Böyle olduğu içindir ki, İngiliz burjuvazisinin rekabetçi kapitalizmden çıkmasıyla birlikte, bu ülke aynı zamanda "grevin de beşiği" haline gelmişti.



Üzerinde güneşin batmadığı imparatorluk'tan geriye kala kala Birleşik Krallık kalmıştı, ama İngiliz egemenleri, artık sömürge halklarını ezemiyorlarsa da, Britanyalı işçileri ezme kudretini koruyordu. İşte sözünü ettiğimiz grev bu güç gösterisinin yeni bir arenası oldu: Bu arenada bir yanda 180 binden fazla kömür işçisi ailesinin acısı ve yoksulluğu vardı, direnme gücü vardı, işçi dayanışması vardı; öte yanda ise grev kırıcılığı, provokasyon, demagoji, baskı ve zor vardı, yalan propaganda vardı.

Bu özellikleriyle, grev, Demir Lady'nin işçilere karşı düzenlediği bir Haçlı Seferine sahne oldu.

Belki İngilizlerin başını çektiği Orta Çağ'ın haçlı seferleri artık tarihe gömülmüştür, ama Richard'ın torunlarının geçen yüzyılda da, bu yüzyılda da işçilere ettiği eziyet, bu grevde de görüldüğü gibi, hâlâ sürmektedir; bir tarih haline gelmemiştir. Günümüzde toplumsal canlılığını koruması açısından Büyük Britanya'nın yakın yüzyıllar tarihini, tüm sosyalliğiyle incelemek yirminci yüzyılın sonlarında bile önemli bir bilgi ve deney hazinesidir.

Burada şimdilik bu yakın yüzyılların toplumsal olaylarının bir halkası olan kömür işçileri grevine ve buna karşılık Demir Lady'nin takındığı tutuma eğiliyoruz. Ve ülkemiz kamu oyunda pek bilinmeyen bu grev öyküsünü, ayrıntılara girmeden, aktüelliği içinde özetliyoruz.

* * *

Kraliçe Victoria'nın başbakanı Benjamin Disraeli 150 yıl kadar önce içinde yaşadığı toplumu şöyle tanımlıyordu: *"İki ulus; birbirleriyle hiçbir ilişkisi ve birbirlerine hiçbir sempatisi olmayan; sanki farklı gezegenlerin yaratıklarıymışçasına birbirlerinin tavırlarından, düşüncelerinden ve duygularından habersiz; farklı kökenlerden gelen, farklı yiyeceklerle beslenen, farklı davranış gösteren ve aynı yasalarla yönetilmeyen.... iki ulus."*

Birleşik Krallık'ın bugünkü başbakanı Margaret Thatcher'ın ülke insanlarının yaşadığı "gezegenler arası fark"ı formülasyonu ise son derece veciz: *"Verimli olmayan bir işletmeden kimse hisse senedi satın almaz."* Gerçekte Birleşik Krallık topraklarında çalışan olmakla, ansızın, sayıları 3,5 mil-

yonu aşan işsizlerden biri olmak arasında "gezegenler arası" uzaklık değil, yalnızca bu cümle vardı kömür madeni işçileri için.

Başbakanlığının altıncı yılında, Margaret Thatcher'ın izlediği monetarist politikanın vardığı sonuçlar değerlendirilirken, kuşkusuz ülkede 50 yıldan fazla bir süreden sonra yaşanmış en çetin, en uzun grev daima hatırlanacak.

DEMİR LADY'NİN DEMİR BİLEKLİ ŞÖVALYESİ

Thatcher kamu işletmelerinde verimsizlik, israftan sık sık yakınırken, bunların, hesaplarını denkleştirmeleri gerektiğini vurguluyor ve kâr eder duruma dönüştükleri takdirde özel teşebbüse satılabilecek cazibeye ulaşacağını söylüyordu. Kuşkusuz bu sözler yalnızca temenni değildi. Monetarizmin ısrarlı takipçisi Thatcher için hedefler çoktan belirlenmişti. Bunlardan birisi, hiç kuşkusuz Ulusal Kömür İşletmeleri'ydi.

Thatcher, Ulusal Kömür İşletmeleri (National Coal Board-NCB) içinde istediği düzenlemeyi yapacak adayı da çoktan bulmuştu: Ian MacGregor.

Bir ABD milyarderi olan Ian MacGregor, doğrusu Thatcher'ın güvenine değer bir sicile sahipti. MacGregor ABD'de çok sayıda özel maden ocağı hissedarıydı ayrıca özel kömür işletmelerinde sendikaları "dize getirmesiyle" pek tanınmıştı. Ama bu kadarla kalmadı, 1980'lerin başında İngiltere Çelik İşletmeleri'ni "hizaya getirmek" üzere kolları sıvadı ve marifetini sergiledi. İşletme "verimli" hale getirilmiş, onbinlerce işçi kapı önüne konmuştu.

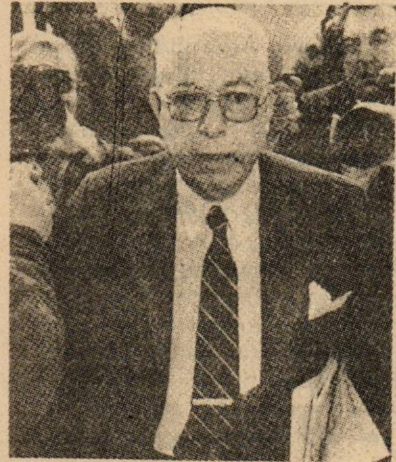
Artık sıra kömür işletmelerindeydi.Thatcher hükümeti Mac Gregor'u bu işin başına getirebilmek için, onu çalıştığı Amerikan bankası Lazard Freres'ten 1,50 milyon sterlin tazminat ödeyerek aldı. Ülkede politik skandal olarak nitelenen bu satın alma olayı sonucunda, İngiltere Ulusal Kömür İşletmeleri'nde 1 Eylül 1983 günü artık yeni bir başkan vardı: "Demir Bilek" MacGregor.

Çelik İşletmeleri'nde işbaşındayken "Amerikalı baltacı" diye anılmaya başlanan MacGregor, işe kendi takımını kurarak başladı. Tanıdığı ya da onayladığı adamlarla işbaşı yaparak kömür işletmelerini kâra geçirme hesaplarına girişti. Buna göre, üretim ülke merkezinde yoğunlaştırılacak, çevre dışındaki ocaklar kapatılacak, Selby gibi ileri teknolojinin kullanıldığı ocakların açılmasıyla işgücüne gereksinim iyice azalacaktı.

MacGregor'un sabah kahvaltısında düzenlediği basın toplantılarında gazetecilere sürekli olarak harita üzerinde, konuya tümüyle vakıf ve inandırıcı uzmanın ağzından şu tekrarlanıyordu: Kömür endüstrisi 21. yüzyıla daha iyi donanımla ve daha verimli girecekti. Anlatılanlarda tek değinilmeyen konu vardı: maden işçilerinin ne olacağı. Doğrusu işin bu yanı MacGregor'u pek de ilgilendirmiyordu. Başbakan Thatcher onu "verimli işletmecilik" için tutmuştu. Basın toplantılarından birinde, "başka alternatif yok. Bunu anlamaları gerek" diyordu işçiler için.

MADEN İŞÇİLERİNİN TEPKİSİ

Ulusal Maden İşçileri Sendikası (National Union of Mineworkers-NUM) ocakların kapatılmasıyla meydana gelecek üretim düşüşünün ötesinde, yeni üretim planlarındaki düşük hedeflerin yöneltti̇ği tehdide dikkat çekiyordu. NCB' nin 1981 gelişme planına göre 1984-1990 yılları için Selby ocağı da dahil olmak üzere 25 milyon tonluk yeni kapasite öngörülüyordu. Yine NCB verilerine göre satışlar 100 milyon tonda tıkanmışken, 25 milyon tonluk yeni kapasitenin anlamı eski ocakların kapatılması demekti. 1984-85 başlarında veri kapasitenin 101 milyon ton olduğu düşünülürse, 26 milyon tonluk daha yüksek maliyetli kapasitenin üstesinden gelmek gerekiyordu. Bunun anlamı şuydu: 1984'ten başlayarak yedi yıl süresinde her yıl 4 milyon tonluk üretim yapan eski madenler kapatılacak, böylece yeni projelerin önü açılacaktı. Örneğin 1984 için planlanan 20 bin işçinin çalıştığı 25 ocağın kapatılması durumu, 1990'a kadar üç aşağı beş yukarı tekrarlanacaktı. NUM, *"maden ocağı fabrikaya benzemez"* diyordu, *"bir kez kapandı mı, artık bir daha açılması sözkonusu değildir."*



Demir Bilek Mac Gregor.



1912 İngiltere'de maden işçilerinin grevi 1984

1974'ten bu yana ocak sayısı 246'dan 171'e, maden işçilerinin sayısı 246 binden 180 bine düşmüştü ve maden işçileri için her geri çekilme artık tek bir anlam taşıyordu: işsizlik.

Londra'nın 180 mil kuzeybatısındaki, 75 bin nüfuslu madenci kenti Barnsley'de sendika lokalinde toplanan işçilerden biri *"tek isteğimiz iş"* diyordu, *"Bu bölgedeki işsizlik oranı %27. Buna dayanılamaz artık. Ücret artışı ya da buna benzer bir şey için savaşılmıyor. Yalnızca bir işe sahip olmak ve onu korumak için savaş veriliyor."* Her boş iş için 92 kişinin başvurduğu Barnsley'in belediye yetkilisi Robin Norbury, Barnsley'in sonu bilinmez bir yolda olduğunu söylerken, *"gençlik için"* diyordu, *"ne gelecek, ne iş, ne de umut var."*

GREV BAŞLIYOR

Thatcher tarafından ulusal kömür üretimini, piyasa yasalarıyla uyum halinde "esenliğe kavuşturması" için NCB'nin başına getirilen MacGregor, kömür ocaklarında ek saat grevleri sürerken, 1 Mart 1984'te Cortonwood maden ocağının ekonomik nedenlerle kapatıldığını ilân etti, hemen ardından, beş gün sonra dört milyon tonluk kesinti planı açıklandı. Cortonwood'un kapatılması üzerine 55 bin Yorkshire'lı maden işçisi greve çıkarken, 12 Mart 1984'te maden işçilerinin ülke çapında grevi başlıyordu. 13 Mart günü 183 bin kömür madeni işçisinden 100 bini grevdeydi.

Hükümetin ve NCB'nin ilk tepkisi grevlerin "yasa dışı" olduğunu açıklamak oldu. Thatcher hükümetinin daha önceki yıllarda büyük tartışmalara yol açan sendikal kısıtlamaları, özellikle bir grevin başlatılabilmesi için gizli oylamayla tabanın fikrinin alınmasını gerektiriyordu (Employment Act of 1980 ve 1982, 1984 Trade Union Act). Ancak NUM bu kısıtlamaları fiilen aşmıştı. 12 Nisan 1984'te tüm ülkede kömür madeni işçilerinin %80'inin iş bıraktığı sırada, izlenecek tavırı belirlemek üzere sendika başkanı Arthur Scargill NUM Yürütme Kurulu'ndan delegelerin toplantıya çağrılması kararını istedi. Her bölgeye tam yetki verildi. Hareket, NUM'un en ileri üyelerinin yoğunlaştığı, yeni düzenlemeden ve işten atılma tehlikesinden en çok etkilenen işçilerin bulunduğu Yorkshire ve İskoçya'da başlamıştı.

Grevin başlamasıyla hükümetin ve NCB'nin taktiği de belli olmuştu: hareketi tecrit etmek, şiddeti uygulayıp, şiddeti davet ederek işçileri umutsuzluğa itmek, provokasyonlara başvurarak sendikayı ve grevi kamuoyu gözünden düşürmek, destekten yoksun kalan ve büyük geçim zorluğuna düşen işçilerin işbaşı yapmalarını beklerken, grevi yıpratmak.

Hükümetin oylama konusunu kullanma çabaları sonuç vermedi. Örneğin Güney Galler'de 11 Mart günü bir oylama yapılmış ve 28 birimde greve karşı oy kullanılmıştı. Ama ertesi gün yalnızca altı ocak çalışıyordu. Hafta ortasına gelindiğinde tüm ocaklarda iş durmuştu ve Güney Galler'de bu durum sonraki onbir ay böyle sürecekti.

Kömür işletmelerinin en çok yatırım yapmış olduğu, ülkenin en modern ve en zengin maden ocaklarında greve katılmayı reddedenler oldu. Buna abartılan sertlikler de eklenince grevcileri çetin günler beklemeye başladı. Nottinghamshire'ın en büyük iki ocağı Ollerton ve Thoresby'deki sertlik televizyon haberlerine yansırken, Nottinghamshire'ın diğer ocaklarında sakinlik içinde başlayan grev haberleri basın-yayın araçlarında yer almadı. Ve grevciler, ortaya çıkan sertliğin tek tek uygulamalar olmadığını, ülke çapında greve karşı tüm devlet kurumlarının seferber edildiğini çok geçmeden gördüler.

HAÇLI ORDUSUNUN SEFER MEVCUDU

İngiltere tarihinde ilk kez yerel üstlerine değil, doğrudan içişleri bakanına sorumlu bir hiyerarşi içinde ülke çapında bir polis hareketi örgütlenmişti. Üst düzeyde polis yetkilisi David Hall, grevin ilk günlerinden başlayarak hükümetin direktifiyle ülkedeki 52 birimden ikisi dışında kalan hepsinden 8 binden fazla polisin görevlendirildiğini belirtiyordu. "Demokrasinin beşiği" İngiltere'de tüm grev boyunca grevle ilgili polis operasyonlarına 200 milyon sterlin harcandı. Grevci işçiler, polisin çalışma hakkını korumak üzere değil, grevi kırmak üzere gönderildiğini belirtiyorlardı.Çalışma hakkının korunmasına bir örnek şuydu: Barrow kuyularında binikiyüz maden işçisinin gözü önünde onbeş grev kırıcı bulunuyordu. Bunlardan bazılarını işçilerin hiçbiri tanımıyordu. Şöyle diyordu işçiler: *"Bir grevi kıracak insanlar her zaman vardır. Polis ve hükümet köyün tüm aptallarını arıyor ve onları inek gibi çalışmaya yolluyor. Onlara, 'gidip çalışın, biz sizi*



NUM başkanı Arthur Scargill Orgreave'de tutuklandığında. Grevcilere karşı yeniden düzenlenen polis örgütlenmesinin üst yetkilisi grev sonrası Kraliçe II. Elizabeth tarafından kabul edilip, kutlandı.

koruyacağız' diyorlar. Onlar da aptal oldukları için hiçbir şeyin farkında olmuyorlar. İşe yeniden başladığımızda, bunlar, korkarım ki halk tarafından pek sevilmeyecekler. Yaşam boyu kovulacaklardır. Bunlar kısa zamanda çok para kazanmaya karar verdiler. Bu, hiçbir şeyi çözümlemez. Bu ülkede bulunan üç buçuk milyon işsizle, burada bu işi yitirirsek, başka iş bulamayacağımızı biliyoruz. Öyleyse bunun için savaş vermek gerekir."

NUM'un grevci üyeleri, grev kararına saygı duyulmasını sağlamak isterken işlerin nasıl sertleşebildiğini de şöyle anlatıyorlardı: *"Diğerleri çalışmaya başladıklarında, onlarla konuşmaya, grevi kırmayın demeye çalışıyoruz. İşte o zaman provokasyonlar başlıyor. Bizi engellemeye çalışıyorlar. Öteki maden işçileriyle tartışmak amacıyla Nottingham'a inmeye karar vermiştik. Polis otomobillerimizi durdurdu. Gidemedik. Bu tür davranışları yasalara aykırıdır... Bizi geri yolluyorlar, geçmemize engel oluyorlar. Direnince de tutukluyorlar."*

Ama grevci işçilere yönelen baskı bu kadarla kalmayacaktı. Margaret Thatcher açıkça meydan okuyordu: *"Falkland'da savaşacağımız bir düşmanımız vardı, ama içeride daha tehlikeli, yenilmesi gereken bir düşman bulunduğunun bilincindeyiz."*

"DIŞ DÜŞMAN ARJANTİN, İÇ DÜŞMAN NUM"

Margaret Thatcher'ın bu dehşet verici savaş ilanı karşısında Kilise bile suskunluğu bıraktı, tartışmada araya girdi. İngiltere'nin belli başlı maden ocağı bölgelerinden olan Durham'ın saygıdeğer Piskoposu David Jenkins *"maden işçileri üzerine kazanılacak bir zafer karışıklıkları azaltmaktan çok artıracaktır"* diyordu. Sheffield Piskoposu David Lumm ve Yorkshire'ın güneyinde bulunan Dancaster'ın Piskoposu Bill Personn da maden ocaklarından Kiliseler Konseyi'ne kadar bir dizi platformda aynı görüşü dile getiriyorlardı: *"İşçiler iç düşman değildir."*

Huzursuzluk polis örgütünü de sarmıştı. 29 Mayıs 1984 günü Orgreave'de polisin grevci işçilere saldırmasıyla 69 kişi yaralandı, 82 kişi tutuklandı. Polis Birliği Başkanı Leslie Curtis, Orgreave'deki olaylardan sonra Kömür İşletmeleri'ni polisi grevci işçilere karşı kullanmak yerine yasal yollara başvurmaya çağırırken şöyle diyordu: *"Mahkeme önüne gitmek için işlerin daha ne kadar kötüleşmesini bekliyorsunuz?"* MacGregor'dan ses çıkmadı. Olayların ertesi günü sendika başkanı Arthur Scargill tutuklandı. Ama birkaç gün sonra Orgreave daha sert olaylara sahne olacaktı. 18 Haziran günü üçbin polisin altıbin grevci



işçiye saldırması sonunda 51'i işçi olan 79 kişi yaralandı -yaralananlar arasında Scargill de vardı-, 93 işçi tutuklandı.

Artık tutuklamalar yalnızca maden ocakları bölgesinde kalmıyordu. Parlamento'ya görüşme yapmak üzere giden 120 işçi de tutuklanıyordu. Grevin sonunda 26 Şubat 1985'te grev boyunca tutuklanan işçilerin sayısı 9750'ye ulaşacaktı; bunlardan aynı tarihe kadar duruşması yapılan 7879' undan 4112'si mahkum edilecekti.

Grevin başladığı Mart 1984'te "grev ekonomiye zarar vermeksizin yirmi dört yıl sürebilir" diyerek o sırada rekor denilecek düzeyde olan -24 milyon ton- kömür stoklarına işaret eden Kömür İşletmeleri Başkanı MacGregor ve Thatcher Hükümeti, grevin başlamasından altı ay sonra, 60 milyon ton kömür yitirildiği sırada, artık grevcilere karşı başka yolların da denenmesi gerektiğini görüyorlardı.

GASP VE TALAN SEFERİN ŞANINDANDIR

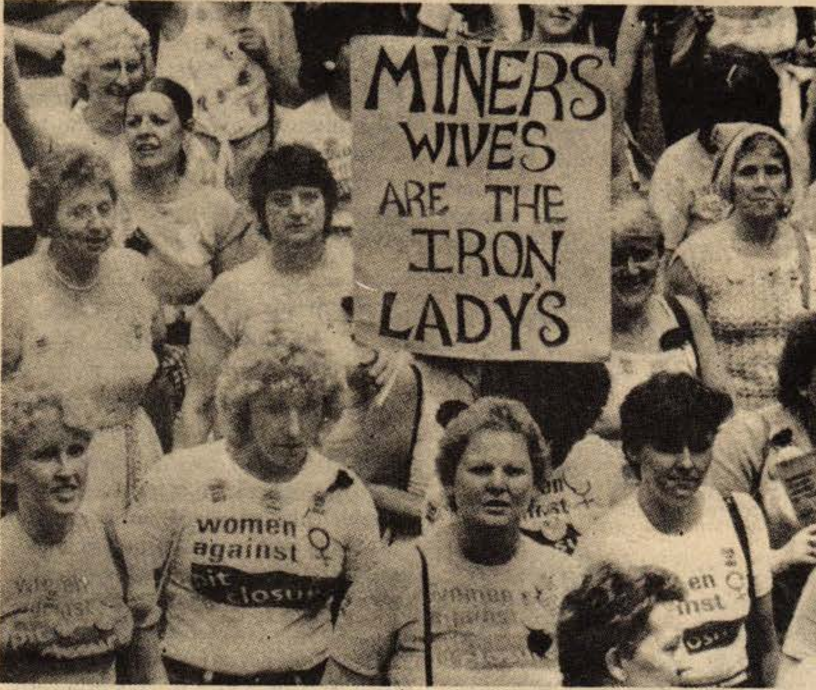
28 Eylül 1984 günü, Yüksek Adalet Mahkemesi'nin bir yargıcı, NUM'un genel oylamaya başvurmadığı gerekçesiyle Britanya kömür madeni işçilerinin grevini yasa dışı ilan etti. Bu karara itiraz eden ve yargılanmayı kabul etmeyen NUM, 10 Ekim'de 200 bin sterlin para cezasına çarptırıldı. Sendikanın cezayı ödemeyi reddetmesi üzerine Ekim'in 26'sında tüm sendika mal varlığına el koyma kararı verildi.

Grevin başlamasından önce NUM Londra'da bulunan genel merkez binasını satmış ve yatırımlarından toplanan 9,4 milyon sterlinlik kısmını elden çıkarmıştı. Grev başlar başlamaz 8,8 milyon sterlin Dublin, Lüksemburg ve Zürih'e transfer edilmişti. Ancak her türlü hesabı gizli tutmakla ünlü bankalar iş grevci işçilere gelince, gizliliği bırakıyorlardı. NUM'un ülke dışındaki hesabına dört ay içinde el konuluyor ve sendikanın parası donduruluyordu.

Ama grevin gücü sendikanın mali gücüyle sınırlı değildi. Hem de hiç sınırlı değildi. Örneğin sendikanın mal varlığına tümüyle el konulan Güney Galler'deki maden ocakları grev kırıcılığından hemen hiç etkilenmeden sonuna dek grevi sürdürdü. Geniş çaplı bir işbirliği ve örgütlenme hemen uygulamaya konuldu ve basının deyimiyle, "grev, madencilerin ve madenci ailelerinin farkında olmadıkları pekçok yetenek ve beceriye sahip olduklarını gün ışığına çıkarttı."

"KADINLAR OCAKLARIN KAPATILMASINA KARŞI"

Maden sendikalarında erkeklerin çoğunlukta olduğu gerçekti ama grevi yürüten tüm madenci



Grevci maden işçilerinin eşleri: "Madencilerin eşleri Demir Leydi'dir."

ailesiydi. Madenci eşlerinin greve katılması yalnızca tek tek eş göreviyle sınırlı kalmadı, bir hareket doğdu: Kadınlar Ocakların Kapatılmasına Karşı Hareketi (Women Against Pit Closures Movement). Örneğin, Derbyshire'da madenci eşlerinin oluşturduğu 40'dan fazla grup, madenci topluluğunun bağlarını güçlendirmek üzere çalışıyordu. Hareketin kurucularından 24 yaşındaki Debbie Allen şöyle diyordu: *"Daha önce bizi hiç ilgilendirmemiş bir sürü şeyle karşı karşıya kaldık: politika, basın-yayın, hatta anti-nükleer hareket. Şimdi herşeye bir başka gözle bakıyoruz."*

Grevin sona ermesinden sonra kadın grupları kendi geleceklerinin ne olacağını tartışmaya oturacaklardı: *"Gözlerimiz politik olarak açıldıktan sonra, şimdi yeniden tamgün ev kadınlığına dönmemiz artık zor."*

Ancak madencilerle dayanışma gösteren yalnızca eşleri değildi. Ülke içinde ve dışında grevin yankıları büyüyordu.

MAZLUMLAR YALNIZ DEĞİL

Kömür madeni işçilerinin grevi ile dayanışma ülke içinde çeşitli sanayi dallarında gelişiyordu. 20 Haziran günü demiryolu işçileri Llanwern ve Ravenscraig'e giden kömürü kestiler. NUM'un enerji istasyonları ve çelik işletmelerinde dayanışma çağrısı yanıtsız kalmadı. Demiryolu işçilerinin dayanışmasına sürücüler sendikası da katıldı. 21 Temmuz günü liman işçileri kömür boşaltmayarak greve gittiler. Bu hareket 23 Ağustos'ta bir kere daha tekrarlandı, bu kez 18 Eylül'e kadar sürdü. Yalnızca sendikalar değil, Thatcher'ın Muhafazakar Partisi dışındaki tüm partiler ve Kilise'den grevcilere sempati ve dayanışma gösteriliyordu. Basın, madenciler için ülke içinde toplanan bağış ve yardımların 60 milyon sterlin olarak tahmin edildiğini yazdı. Örneğin Liverpool'da 14 grup oluşmuş ve 1 milyon sterlin bağış toplanmıştı. Fleet Street'te basın sendikaları da 1 milyon sterlin bağış toplarken, grev gazeteleri de basıyordu. Güneyde Muhafazakârların en güçlü olduğu bölgelerde bile çok büyük bağışlar sağlanıyordu.

Maden işçileri aylarca çetin bir mücadele sürdürdüler, büyük geçim zorluğuna düştüler ama geriye dönüş yoktu. Nedenini Barnsley'den 10 yıllık maden işçisi 26 yaşındaki Johnny Wood şöyle anlatıyordu: *"Bize Londra'da bir kayıp, bir grev inzibatı, bir terörist, bir serseri gibi bakıyorlar. Grev başlamadan politikayla ilgim yoktu. Haberleri bile dinlemezdim. Şimdi farklı yaklaşımları görmek için her gece dört yayın izliyorum. Ben şimdiye kadar ülkem için savaşmadım, ama şimdi savaşıyorum. Bu, çocuklarımın geleceği için bir savaştır."*

Grevci işçilere gelen yardım yalnızca Britanya'dan toplanandan ibaret değildi. Dünya Sendikalar Federasyonu Uluslararası yardım kampanyası için seferber oldu, sağlanan maddi yardımlar nakit paradan yiyecek maddelerine, giyecekten çocuk eşyalarına ya da oyuncaklarına kadar her türdendi. Sendikalar dışında, Avrupa'nın dört bir yanında fabrika işçilerinden; halktan bağışlar, giyecekler toplandı. Örneğin Le Havre, Hamburg, Rotterdam ve Oostende limanlarından haftada ortalama bir yük teknesinin, yardım malzemesiyle dolu olarak İngiltere'ye hareket ettiği aylar oldu.

Hükümet, bu savaşı kırmak için bu kez para'yı kullanacaktı. Thatcher 20 Kasım günü Parlamento'dan Kömür İşletmeleri ve polisin grevle ilgili harcamaları için 36 milyon sterlinlik ek istekte bulundu. 21 Kasım'da ise madenci eş ve çocuklarının sosyal haklarından 1 milyon sterlinlik bir kesintinin daha yapılması istenecekti. 23 Kasım günü ise, Kömür İşletmeleri işbaşı yapacak her grevciye 175 sterlinlik ek ödemede bulunulacağını açıkladı. Noel'in yaklaştığı sırada açılan bu kampanya, Kömür İşletmelerinin tazminat vaadine karşılık başarıya ulaşamadı. Ocaklara dönenlerin sayısı hızla ve birdenbire arttıktan hemen sonra gerisin geriye düşüş gösterdi. Bizzat NCB'nin verilerine göre Yorkshire'da 55 bin işçiden 2434'ü, Güney Galler'de ise 22 bin işçiden yalnızca 130'u ocağa inmişti. Ocağa dönen işçilerin de hepsi rahat değildi. Shirebrook'ta işbaşı yapan bir işçi, çalışmaya başladıktan sonra sendikaya başvurarak, içine sinmediğini ve ücretini grev fonuna vermek istediğini söylediğinde şu karşılığı alıyordu: "Grev kırıcılığının dönüşü yoktur!". Sendika başkanı Arthur Scargill de grevci işçilerin gösterisinde şöyle

diyordu: *"Siz her zaman yoksul olmayacaksınız, ama onlar hep grev kırıcı olarak kalacaklar!".*

GREVİN SONUNDA...

Britanya kömür işçilerinin yalnızca sözlü değil, mali ve fiili saldırılarla karşı karşıya sürdürülen grevi başladıktan bir yıl sonra Mart 1985 başında sona erdi. 1 Mart günü bölgelerde greve son verilmesi yolunda istek belirirken, 2 Mart günü Yorkshire işçileri greve devam kararı alıyorlardı. 3 Mart günü toplanan özel delege konferansı 91'e karşı 98 oyla greve son verilmesi kararını aldı. Ancak İskoçya ve Kent'de 30 bin işçi grev süresince işten atılan arkadaşları geri alınıncaya kadar greve devam kararı aldılar. Ülkede tüm grev boyunca 718 grevci işçi işten atılmıştı.

İlk kapatılan ocak Cortonwood'un grevci işçilerinden Geoffrey Hill Ocak 1985'te şöyle diyordu: *"Sonuç ne olursa olsun, işe döndüğümde, bu ocakta başım dik yürüyeceğim."* Öyle de oldu. Grevin sona ermesiyle, işbaşı yaparken grevciler bayraklarını sallayarak ve başları yukarda girdiler ocaklara. Gazete başlıkları grevin sonunu şöyle anlatıyordu: "Ne madenciler kazandı, ne de Thatcher. Bu grevin izlerini bir kuşak boyu taşıyacağız."

Bıraktığı izler açısından bakılırsa, kazanan işçilerdi. *"Geçmişe,"* diyordu NUM Başkanı Scargill, *"oğlunuza ve kızınıza, gururla, 'sendika tarihinin en büyük mücadelesinde yer aldım' diyebileceğinizi bilerek bakacaksınız."* Ya Margaret Thatcher geçmişe dönüp baktığında ne diyecekti?

Thatcher'ın California'daki Occidental Petroleum'un halkla ilişkiler başkan yardımcılığından transfer ettiği Gordon Reece'in Thatcher'a geçmiş için değil ama, gelecek seçim için verdiği bir öğüt var: "milyonlarca işsiz yurttaşına sempatik görünmek".

Kaynaklar: The Guardian, 5 Mart 1985; Le Monde Diplomatique, Ocak 1985; Time, 11 Haziran 1984/24 Aralık 1984; Newsweek, 10 Eylül 1984.

SENNUR SEZER

OTOBÜS BEKLERKEN

Önce japonelmaları açtı
Benek benek
Kırmızıyla bezedi parkları
Az kalsın erikler aldanacaktı
Kar başladı
Soluklanıp soluklanıp
Yağdı

Çocukların kızakları
Buğulu cam izleri bırakıyor
Alaca karanlıkta

-Soluğunda boncuk boncuk tomurcuklar
Yaşlı bir usta
Kısık alevinde ocağın
Anmalık ufak tefek yapıyor
Kediler, kuğular
Aynalar Venedikte Murano Adasını
Işıtıyor
Gözlerime batıyor kesme vazolar
Kan kırmızı küllükler

Küçük bir vitrinde
Emekli cam işçisi sergileniyor
Kumu eriten soluğu
Kesik kesik
Boncuklar bırakıyor tezgaha-

Kar yağıyor
Kulak ağrısı, boğaz yanması
Çapaklı gözler
Çığlıklarla kartopu oynuyor
Kar
Unutulmuş bir söz gibi
Çarpıyor yüzüme avuçlarıma
Kızak izleri kızak izleri
Karanlıkta

Türkçesi:
Cevat Çapan

STEPHEN SPENDER

BİR ŞEHRİN DÜŞÜŞÜ

Duvarlardaki bütün afişler
Sokaklardaki bildiriler
Yırtılıp parçalanmış ya da boyaları akıyor
yağmurdan,
Yazıları silinmiş gözyaşlarıyla,
Gövdesinden soyulan deriler
Yengi kazanmış kasırgada.

Ayakların inlettiği, tunç gırtlakların kükrediği
Salondaki bütün o kahramanların adları,
FOX ile LORCA'nın tarihe dönüştüğü duvarlarda,
Şimdi öfkeyle bir bir silinmiş
Ya da toza teslim etmişler tozlarını,
Altın övgülerden yoksun bırakılmışlar.

Bütün o nişanlar ve selam duruşlar
Göğüslerden ve ellerden koparılmış
Ya üstlerindeki insan çullarıyla bir yana fırlatılmış
Ya da aklın en derin çukuruna atılmış
Bir gülümsemeyle kıyıya sürüklenmiş
Galipleri getiren dalgaların akıntısında.

Öğrenilen bütün dersler, unutulmuş;
Okumayı öğrenen gençler, şimdi
Kör ediyorlar gözlerini eskimiş bir filmle;
Kendini eşeğin anırmasına kaptıran köylü
Yeniden tökezleyen bir türkü tutturmuş;
Artık yalnız unutmayı hatırlıyorlar.

Ama bir yerde bir sözcük direniyor
Bir kafatasının o yüce kapısında, ve köşesinde
Parıltısı karartılmaz bir gözün
Bir ihtiyarın belleği sıçrıyor bir çocuğa
— Bir kıvılcım o güç dolu günlerden,
Ve çocuk acıklı bir oyuncak gibi
saklıyor o kıvılcımı.

PHILIP LARKIN

KIZLIK ADIN

Evlilik battal etti kızlık adını.
O beş yumuşak hece yüzünü, sesini
Ve inceliğinin değişik hallerini
Anlatmıyor artık. Çünkü yasaya göre,
Çok şükür bir başkasıyla birleştiğinden,
Anlamca o gencecik güzel olamazsın sen;
Eskiden onun için kullanılırdı bu iki kelime.

Şimdi kimse için geçerli olmayan bir ad bu,
Bıraktığın yerde duran, eski listeler,
Program dergileri, bir iki okul ödülü,
Kurdeleyle bağlı mektup desteleri arasında —
Kokusuz, ağırlıksız, güçsüz, büsbütün gerçek dışı
Bir şey mi öyleyse? Yavaşça fısılda bakalım.
Hayır, sensin o. Ya da sen geçip gittiğine göre,

O zamanki senle ilgili şimdi hissettiklerimiz:
Ne kadar güzel, cana yakın ve gençtin.
Öyle canlıydın ki, hâlâ o ilk günlerdeki gibi
Olabilirdin gene, öyle hiç el değmemiş.
Demek ki, sana bağlılığımızı koruyor eski adın,
Biçimini ve anlamını yitirecek yerde
Dolu bavullarının değerini azaltmasına karşın.

W. H. AUDEN

RIMBAUD

Geceler, demiryolu kemerleri, kötü gök,
Korkunç arkadaşları bunu bilmiyorlardı;
Ama bu çocuktaki söz cambazının yalanı
Pipo gibi fırlıyordu ağzından: soğuk,
bir şair yaratmıştı.

Bitik ve lirik dostunun ısmarladığı içkiler
Hiç şaşmadan aklını karıştırıyor,
Alıştığı saçmalıklara son veriyordu;
Lirden de, bitiklikten de bıkıncaya dek.

Kulağa özgü bir hastalıktı şiir;
Tutarlılık yetmezdi; çocukluğun
Cehennemi gibi bir şeydi: yeniden
denemesi gerekti.
Şimdi, Afrika'da dört nala, düşünde
Yeni bir kimlik, oğul ya da mühendis,
Yalancıların benimseyebilecekleri gerçeği.

*** Cevat Çapan'ın yakında Adam Yayıncılık'tan çıkacak Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi'nden**

Düzbeyaz Bir Çağrı

Tomris Uyar

Duvarlarla odalar çok dar, sokaklar çok geniş. Demek şu bir haftada dışarıya alışamamışım. Ancak, herhangi bir hücrede bir süre kıstırılmış birinin anlayabileceği bir duygu. Açıklığa çıkınca -özgürlüğe demiyorum- bedenini yadırgamaya başlıyorsun, ellerin eski ellerin değil, nereye koyacağını bilemiyorsun.

Bu kenti iki yıldır görmedim ya, hiçbir şey bıraktığım gibi değil: ne bildik lokantalar, ne pastaneler, ne mağazalar. Oralarda şimdi karşılaştığım yeni yüzlere nasıl davranacağımı, nasıl sesleneceğimi kestirememem,yabancılık çekmem, buna bağlı olabilir. Bir ölçüde. Sokaklarda, otobüslerde, dolmuşlarda hepsi gizliden inceliyorlar beni. Saçlarım uzamadı daha. Askerlik günlerimin çok gerilerde kaldığını anlar anlamaz da gözlerini kaçırıyorlar.

Biliyorum zamanla bunlara alışacağımı, yakındığımı sanma. Ne de olsa, her gündelik olayın korkunç bir yankı bıraktığı dar bir hücreden hiçbir gümbürtünün yarıp geçemediği bu geniş suskunluğa daha yeni adım attım. İçerdeyken bambaşka bir saate göre yaşıyordum, her an bir saatti, bir adı, bir tanımı vardı. Kitapların, mektupların, defterlerin gelme saati, söküklerin dikildiği saatler, görüş günleri. Bütün bunlar birleşince bitimsiz büyük gün bölünüyordu, geçiyordu. Şimdiyse uzayan bir boşluktayım.

Bak demin durup dururken traş oldum. Boşluktan. Kızım, banyonun kapısından uzattı başını. Yatmadan önce iyi geceler diyecekmiş. Köpükle kaplı yüzümü görünce gülümsedi. Bir hoşnutluk gülümsemesiydi. İhtiyarladığımda nasıl görüneceğimi mi düşündü, ihtiyarlamama gizliden seviniyor mu, bilemiyorum. Onunla ilişkimiz hep kopuk oldu, birbirimizi doğru dürüst tanıyamadık. Doğduğundan beri annesinin yürüttüğü sıkı ev düzenine alışmışken şimdi benim dağınık, gevşek, yalnızlığa dayalı düzenime ayak uydurabilecek mi? İhtiyarlamam, o yüzden bir umut ona göre, evcilleşmem anlamına geliyor, durulmam anlamına.

Baştanberi herkes durulmamı bekledi nedense. Taşkınlığımda, ataklığımda hep bir sorumsuzluk belirtisi aradılar. İşte gün geldi, güvenilir, sorumlu olduğum kanıtlandı. Neye yarar ki artık? Neler pahasına? Gülünç.

Özer de hep öldürülmekten korkardı, değil mi? Haksız da sayılamazdı korkusunda. Sonra kalk o yaşta kalpten git. Gülünç. Bugün bile sen dedim mi Özer, Özer dedim mi sen. Seni ne zaman düşünsem, iki yıldır, hep o lokantada gözlerimin önüne getiriyorum -hani Özer'in fakülteden atılınca açtığı lokantada. Birinci sigaralarımız, rakı kadehlerimiz, korku içinde haberlere kulak verişimiz. Sanki Özer'siz bir ortak anımız hiç yok. (Bazan hepimizin neler yaşadığına gerçekten akıl erdiremiyorum.) İşte yine odamda hücremdeyim bu gece. Birazdan iki yıldır her gece aksatmadan yaptığım gibi radyoyu açıp gençliğimizin şarkılarını dinleyeceğim. Bana sizlerin sesi gibi gelen şarkıları, günlerin. Sokak kapkaranlık. Gökten yine çamur yağıyor. Tek tük ışıklar, çamurla yıkanan camların cıvıklığını büsbütün ortaya çıkarıyor. İki paket sigara içmişim öğleden beri, ya ondan bu sersemlik, ya denizi kudurtan lodostan. Şarkılarla gecenin karanlığı yavaş yavaş birleşince belleğimin oluklarına sürükleniyorum sanki. Birlikte yaşadığımız, döşeme tahtaları kırık dökük o çatı katına. Pencereye raptiyelediğimiz siyah naylon, soğuktan donardık, eksi yirmide küçücük bir elektrik sobası. Nereyi düzeltmeye kalksan, başka bir yer dökülüverirdi. Yine de deliler gibi çalışırdık, tartışırdık, sevişirdik. Öğlen kantindeki ateşli tartışmaların akşam bizim çatı katında sürmesi. Arasıra Özer'in çorbaya gelmesi geceyarısı. Birlikte gittiğimiz şiir matineleri, konserler. Hep aynı sözcüklerle, aynı kavramlarla konuşurduk. Birimizin tümcesi yarıda kalsa, başka birimiz hemen tamamlayabilirdi, öylesine. Daha açık söylemek gerekirse, siz bir aileydiniz de beni eninde sonunda yola gelecek haşarı bir oğulmuşum gibi benimsemiştiniz, aranıza almıştınız.

Dile kolay: Cumhuriyetimizin ilk ilerici, çağdaş gençler kuşağı. Bu dava için birleşenler arasında -değil cinsel bir ilişki- aşk bile hoşgörülemezdi. Kızlardan biri, gurup dışından birine tutulsa -tutulamazdı ya- ağabeylerimiz ikisine de sıkı bir sınav, bir sorgulama uygulayacaklar: ilişkileri sağlıklı mı, üretken mi?

Benim bu kuralları umursadığım yoktu. Belki o yüzden size uçarı görünüyordum, bir de daha gençtim sizden. Özer'in gözü tutmasa, sen beni sevmesen, sizinkiler asla benimsemezlerdi beni. Evet evet, kendi koydukları katı kurallara kılıkılına uyarak yaşayan,

böylelikle topluma örnek olmayı kuran gençler; benimse yasakları yıkmaya çalışırken yeni yasaklar koymaya aklım ermiyordu, bugün de ermiyor. Sanki bizi birbirimiz yetiştirmiştik, kendilerimiz büyütmüştük, yine de Başkent eğitmişti. Şimdilerde resmi bir kusursuzluk adına gençliğinizi nasıl tükettiğinizi, insan cinselliğini nasıl yok saydığınızı, onun yerine dostluğu nasıl abarttığınızı düşünüyorum da şu topluma bakıp. Gülünç!

Yine şarkılardan nem kapmaya başladım galiba (bu konuda çok benzeşiriz seninle: bir şarkı çal, al lokmasını!) İçimi kaçınılmaz bir dönüş yolculuğuna hazırladığımın farkındayım. Nicedir kafamı kurcalayan soruların yanıtlarını ancak bir yolda giderken bulabilirim belki. Acaba mı?

Bu "acaba"da Özer'den kaldı ya bize. Doğruluğunu yüzde yüz bildiği yanıtları verirken bile "acaba"sız edemezdi. Sahi, acaba sen neden Özer'in ölümünden hemen sonra ayrıldın fakülteden? Beni neden yüzüstü bıraktın? Gösterdiğin gerekçeye göre, gerçekten bağımsızlığını seçiyor olsaydın, iki ay sonra gidip o günlerde bile durmuş-oturmuş, sıradan silik Cemil'le evlenmezdin. Keşke kuralları çiğneyip, arkadaşlık ve ilke cephesini yarıp bir kerecik sevişseydin Özer'le. O zaman belki bu kadar yarım, bölük pörçük şeyler yaşamazdık. Peki ya sen? diyeceksin. Haklısın. Ben Esin'le neden evlendim? Kimi özellikleriyle seni anıştırdığı için mi? (Bak: her şey yerli yerinde. Kendi gitmiş, o kadar.) Onu hiç sevdim mi aslında? Ya kızımı? Sevginin anlamını karıştırıyorum artık. Acaba karımın yokluğuna alışabildim mi sandığım gibi? Onu haklı buluyorum, orası kesin. Ortak dostlarımız gibi ihanetle, döneklikle suçlamıyorum. Bu koyu belirsizlikte yaşamayı neden göze alsın? Nasılsa ben yokken, tek başına kalmayı öğrenmiştir, ben nasıl öğrendiysem. Son yıllarda birbirimize sarılmaya çalıştığımızda içimizi ürperten o soğukluğun bir iki nedenini kavrayabilmiştir hiç değilse. Asıl üzücü olan, daha baştan birbirimize yalan söylememiz. Ben ona inişsiz çıkışsız, güvenceli bir birliktelik önermişim demek, o da bana başımıza ne gelirse gelsin katlanacağı izlenimini vermiş. Artık bunları düşünmek neye yarar?

Saat on bire geliyor. Fırlayıp bir otobüse atlamak var. Karanlık yollara bakarak geceyi geçirmek. Sabah Piknik'te bir kahve içip gazeteleri okumak. Sonra Cemil'le seni kahvaltı masasının başında yakalamak. Senin geceden parmaklarımda kalan kokunu -ağzının, kol altlarının, saçlarının, dölünün kokusunu hâlâ nasıl özlediğimi söylemek sana -dedim ya, sevginin anlamını bilemiyorum artık- o sözcüğü kullanmadan.

Yine de galiba yatağa uzanmak, bu delişmenliklere bir son verip gecenin getirdiklerini dinlemek daha doğru. Hiç değilse hücrende rahat bırakmak seni; son bir sorumluluk, son bir incelik. İhtiyarlamak bu mu dersin?

II.

Kadife bir gece bu: başka türlü anlatamam sana.

Sımsıkı sarıyor, yumuşacık. Yalnızlığın bana, odalara, iş olsun diye boyadığım tırnaklarıma, eşyaya usulca sinişini izliyorum.

Gece, uzun süreceğe benziyor. Aynı pürüzsüzlük içinde. Sanki bu kent, aylardır çamur ve pusta yüzdükten sonra birdenbire, bu gece, tertemiz, kardan bir adaya yanaşmış.

Pencereyi açıp karı içime çekiyorum. Karşıdaki yapılar kapkaranlık. Gün boyunca pencereden ne zaman eğilsem, kocaman, şekilsiz makinelerin başında soluk yüzlü gençler, bitkin ihtiyarlar görürüm. Göremezsem, demek öğle tatili derim, demek akşam paydosu.

Duvar saati bozuldu. Başka saat de yok evde. Saat kullanmaya bir türlü alışamadım. Fakültedeyken de başkalarına sorardım hep. Senin deyişinle, zamanın geçmesinin sorumluluğunu onlara yüklerdim.

Oğlumla gelinim gideli yarım saati geçti. Demek on bir buçuk falan. Radyodaki müzik programı demin bitti. Her gece dinliyorum. (Gençliğimizin şarkılarını çalıyorlar hep, dinlesen severdin.)

Cemil hastanede, nöbette bu akşam. Oğlumla gelinim bu nöbet gecelerinde hiç yalnız bırakmazlar beni, kapıdan şöyle bir uğrarlar. Bak az kalsın "eksik olmasınlar" diyecektim. Bir gün bu ihtiyar-kadın sözcükleriyle konuşacağımı düşünemezdim bile. Ama ona bakarsan, üstümde de eskiden nefret ettiğim bir giysi var: pazen, önden düğmeli, sabahlıkla entari arası bir şey, cebinde bozuk para-



lar, kirli pamuklar, firketeler, çengelli iğneler.

Neyse ki getirilen çiçekleri hemen suya koymak alışkanlığından vazgeçmedim. Gelinim her gelişinde çiçek getirir, karanfil, gül. Bu tür resmi çiçekleri sevmediğimi nerden bilsin? Ciddiliğime ve yaşıma onları yakıştırıyordur. Hem birbirimizi ne kadar tanıyoruz ki?

Radyoyu dinlerken bu gecenin nedense çok uzun süreceğini seziyorum. Yine de uyumak istemiyorum. Yüzüme su çarptım az önce aynaya ilişti gözüm. Yüzüm şiş, gözaltlarım torbalanmış, entarim pazen, çiçeklerim karanfil, buzdolabım ağzına kadar dolu: hiçbir çocuğun içmeyeceği Coca-Cola' larla, hiçbir dostun uğrayıp ayaküstü devirmeyeceği şişelerle birayla. Oysa eşyasız, aydınlık, sonsuz bir oda düşlemişimdir, hep. Ne çok eşya var ortalıkta. Cemil evde yoksa, hiçbirinin bir anlamı kalmıyor. Sık sık elesem de farkında olmadan biriktirdiğim bu nesneler boğuyor beni: diş fırçaları, eski kazaklar, okunmayacak kitaplar, geri çevrilen tezim, boşalmış kavanozlar, oğlumun ilk patikleri. Yaş döneminin etkisi olsa gerek bu bungunluk. Yedi kilo aldım son aylarda, düşünebiliyor musun? Düşünebilir miydin? Cemil'in arabasına sık binmemeye çalışıyorum. Tek başıma alışverişe çıkıyorum, yürüyorum.

Geçenlerde -"geçenlerde" dememe bakma, bir yıl önce de olabilir geçenlerde- ama bu kere eminim, geçen hafta, çünkü o sabah gazetede senin salıverildiğini okumuştum. Sabah erkenden uzun bir yürüyüşe çıktım. Cemil evden hiçbir şeyi eksik etmez gerçi, dolaplar hep doludur, sigaralarımı bile o yedekler. Dostça, saatlerle sınırlı, saygılı bir birliktelik bizimki. Ama ben bunu demeyecektim. Dolapta üç çeşit yabancı peynir varken neden Sakarya caddesine gidip lor peyniri, yumurta, konyak aldım ve çavdar ekmeği? Sonra neden o soğukta Özer'in eski lokantasına kadar yürüdüm soluk soluğa? Yıllardır semtine uğramamıştım. Bir süre dolanıp durdum. Lokanta yerinde yok, yıkmışlar; yeni bir inşaat yapılıyor galiba.

Keşke, dedim kendi kendime, öyle pisipisine gideceğine, korktuğu gibi ölseydi Özer, vurulsaydı. Belki o zaman bu apaçık başarısızlık duygusunu, düş kırıklığını yaşamazdık hiçbirimiz. Biraraya gelmeyi, eğlenmeyi göze alırdık; birbirimizden kaçmaya, gülmemeye böylesine özen göstermezdik.

Eskiden olsa, çıkar çıkmaz ilk bana geleceğini umardım. Bir Cuma gecesini seçerdim, bu gece Cuma gecesi, yoksa kar ve Cuma dışında bir özelliği yok, sıradan bir gece. Bir gece otobüsüne atlardın. Birkaç saat sonra Bolu yakınındaki aşevlerinden birinde küçük, çukur bir tabaktan, eğri büğrü bir kaşıkla çorba içiyor olurdun. Karanlıkta kavakları sayardın kente girerken. Birlikte kahvaltı ederdik. Seni ne zaman düşünsem o derme çatma çatı katında kahvaltı edişimiz canlanır gözlerimin önünde: lor peyniri, omlet, çavdar ekmeği, konyak. Benden altı yaş küçüktün ama kahvaltı mutluluğunu senden öğrendim. Sıradan peynir-ekmek-zeytinden nefret ederdin. Biliyor musun, bazan seni mi özlüyorum, gençliğimi mi, korkusuzluğumu mu diye soruyorum kendi kendime. Sen yanımda olsan şimdi, konuşurduk, dalaşırdık, hep yaptığımız gibi. Yıllardır kimseyle dalaşmadım, sabah kahvaltısı etmedim. Sigarayla çay, o kadar. Belki ondan. Olgunlaşma karşılığında kabul ettiğim şu gözaltı torbası, şu yedi kilo, beyaz peynirleri sulara koymalar, kaşarları yaldızlı kâğıtlarda korumalar, şu sabahlık, hepsi biterdi belki o zaman.

Sabaha ne kaldı ki?

Kahvaltı sofrasını kurmalı. Geleceksin gibi bir duygu. Konyak kadehlerinin tozunu dün almıştım. Ekmeği son anda, yoksa bayatlar. Hastaneye telefon etmem gerekiyordu, unutmuşum. Zaten Cemil umudunu kesmiştir artık, somurtkanlığımı açıklayan özürlerimi nasıl anlayışla karşılıyorsa, bunu da anlar. Belki o da yüzüne ışıltısız bir evcillik yerleştiren bütün bu ıvır zıvırdan bıkmıştır da bilincine varacak zaman bulamamıştır.

Sense iki yıl süreyle eşyasız, evsiz yaşadın. Kimbilir anlatacağın neler birikmiştir. Tabii eski hırçınlığınla, karamsar, kuşkucu bakışınla aktarırsın. Nasıl ürkerdim o bakıştan. Eskiden.

En iyisi sedire kıvrılmalı. Belki uyuyakalırım, kapının zilini duymam yatak odasından. Çaldığında.

[Cemil, öyküde önemli özel bir işlevi olmadığını biliyor. Olsa olsa bir ayraçlık bir yer hak etmiştir. Nöbeti bitmek üzere. Hastabakıcı kızların topuk tıkırtılarını, çay içmelerini, gülüşmelerini dinliyor. Gece boyunca onlarla tek söz etmedi, kulaklığını takıp kasetten klasik batı müziği dinledi hastanenin iç-sessizliğinde. Çekingen çünkü, şakaya yatkın değil, kolaylıkla -ne kolaylığı, hiç- dostluk kuramaz. Rahmetli Özer, "insansız köpek", derdi ama incitmeden, sevecenlikle. Oysa Sedat öyle mi? "Bizi düzeltse düzeltse sahici bir karamsarlık düzeltir," derdi o. "İçimizden paçayı tek kurtaracak sen olacaksın Cemil." Karısıyla Sedat'ın ciddi bir ilişkileri olamaz, emin bundan, karısı dünyaya alaycı bir bakışla bakmayı hiç sevmez, ayağı yere sağlam basanları sever, onlara güvenir.

Özer deselerdi tamam. İnanırdı. Özer de kendisi gibi yaşadığı her dakikanın hesabını verenlerdendi çünkü. Öldü genç yaşta, Cemil de şu izbe hastanede günün her dakikası koşuşturuyor, hastalara yetişmeye çalışıyor, "paçayı kurtarmak" buysa. Evine ayıracağı vakit yok gibi artık.

Gözü telefonda: çalmıyor bir türlü.

O delifişek oğlanla neler paylaşmış olabilirdi ki karısı? Duygusal, içli, yavan şarkılardan başka? Yoksa bizler o müziği asla... Geçenlerde Sedat'ın salıverildiğini okudu gazetede. Çok sevindi. Gerçi dava henüz sonuçlanmamış. Yani her an yine... Bunları düşünmek bile ayıp. Ya kalkıp gelirse Sedat? Karısıyla hiç konuşmadı bu konuda. Onu hangi odada yatıracaklar?

Bu saatten sonra telefon gelmez. Bir an önce eve koşmak istiyor Cemil. Uzun süredir şöyle keyifli bir kahvaltı edemediler. Başbaşa.

Fırından taze çıkmış ekmek alacak, beyaz peynir, zeytin. Ama daha geçen gün doldurmamış mıydı buzdolabını?]

HAYAT, SİRK VE MARİFET ÜZERİNE

Bâki Uğur

Hayatı kimileri galiba ha deyince programı değişebilir gelgeç eğlence sanıyor ya da arada bir mesela sirk seyrine gitmek gibi görüyorlar.

Sirkte görüp izlediklerinden hazzetmez mi insan? Gözalıcı beceriler, özel yetenekler, az bulunur ustalıklar... o şamata, telaş, renk, ses, hareket bolluğu, o coşku, heyecan, insanın yüreğini ağzına getiren gerginlik... palyaçoların münasebetsiz kılıkları, kinayeli atışmaları, filler, fok balıkları, marifetli pireler, ateş yiyen hokkabazlar, iğne deliğinden beşi bir arada geçen Hint fakirleri, panayır üçkâğıtçılarını sol cebine koyup sağ cebinden çıkaran papyon kıravatlı sihirbazlar, güzel bacaklı, bol memeli, denizkızı huriler... havaya sıçrarken iki, yere konmazdan önce dört takla atmazsa bir daha gösteriye çıkmayacağına bahse giren parendebaz, yerden bilmem kaç metre yukarda tel üstünde kurban kesen canbaz... davul zurna, borazan, atlas sırma kuşanmış alaca kasketli müstahdem, arada bir Bağdat Yolu ya da bir Gencebay ve kimi taşra panayır gösterilerinde özel temsil: Arabın Aşkı, vb., vb., VB..!

Sirkte bütün bunların seyri güzeldir, hoştur da, her an programın değişebileceğini hatırda tutmak, hazırlıklı olmak gerekir. Kapıdan girerken "İdarenin programda değişiklik yapma hakkı mahfuzdur" tabelasını okumuş olsanız da olmasanız da birşey farketmez. İdare o gün programa ne koyduysa ya da son anda ne sunuyorsa onu seyredersiniz. Beğenmeseniz de seyredersiniz. Beklemediğiniz birşey de olsa seyredersiniz. Sirk seyrinde seyirciye söz hakkı tanınacak olsa... çıkacak curcunayı düşünün! Hem sizin için de ne farkeder ki? Seyre geldiğiniz ne de olsa sirktir. Birkaç gün önce görüp hayran kaldığınız "Falancanın marifetli fokları" yerine, bu kez "Filancanın konuşan yunusları"nı alkışlarsınız. Açık denizlerin ve esatirin o bilge yaratığını öyle sıradan bir temaşa nesnesine çeviren kader ola ki gücünüze de gitse dişinizi sıkar katlanırsınız; ya da hem yunustaki, hem de onu konuşturandaki marifete siz de şaşar, hayatta en olmayacak şeylerin sirkte olabilirliğindeki hikmeti aklınızda evire çevire feylesofça oyalanırsınız. Yeter ki sirkte olduğunuzu unutmayın ve nerde olursanız olun doğru bildiğinizin esiri olmayın. İdarenin programı değiştirme hakkına itiraza hele hiç kalkışmayın... Öyle yapacak olursanız, bu defa, olur a belki sizi *ortaya çıkarıp başınızda huni, kulağınızda küpeyle çiftetelli oynatırlar: âleme değişik bir eğlence ya da vaktinde ibret olsun diye. Sıkıysa oynamam diye tutturun o zaman! Deli gömleğini giydirdikleri gibi tıkarlar içeriye... İyi de ederler. Hakketmişsinizdir. Sirki hayat sanmışsınızdır.*

Ne ki sirki hayat değil de hayatı *sirk sananların başına gelen daha da yaman, onlar farkında değiller. İkide bir kendilerine sorulmadan program değişmesine hiç bir itirazları yok; başkalarının mahfuz haklarını baştan kabullenmişler, herşeye varlar -yeter ki temaşa olsun- ama, her değişen program, her yeni numara onlardan birşeyler götürüyor. Her seferinde doğru bildiklerinden birkaçını daha unutuyor ya da hasıraltı ediyorlar, biraz daha kendilerine yabancılaşıyorlar. Eski umutlar, öfkeler külleniyor, dünün kavgalarının yerini günün temennileri alıyor, tüm olabilecekler birkaç olabilirliğe indirgeniyor, uğraş erteleniyor. Tevekkül -ve tevekkülün ikiz yüzü kendine acıma, hüzün- en büyük erdem oluyor. Hayatı yaşanılası gibi yaşayıp yaşanılır kılmaya davranmak artık ne hadlerine?! En iyisi, olup biteni seyirle yetinmek. Onlar da onu seçiyorlar ama seyrin sonu hazin oluyor: temaşa uzadıkça uzuyor, her biri başka türlü ilginç bir sürü numara birbirini izliyor ve sirk bellenen hayatta insan doğru bildiğinin esiri olmaya olmaya bir de bakıyorsunuz eğlence kâbusa dönmüş, herşey birbirine karışmış; kim seyirci, kim hokkabaz derken hayvan terbiyecileri sıraların arasına dalmış... ortalık alkıştan yıkılırken sahneyi her yeni numarada kırbaç şakırtısına, birkaç tadımlık şekere biraz daha şartlanmış marifetli yurtdaşlar doldurmuş!*

Şimdi siz söyleyin, siz de -kâbus bu ya!- o marifetli yurtdaşlardan biri olsanız ne yapardınız? Sirkte gönlünüzce eğlenemediğinize mi yanar, hayattaki marifetlerinize mi şaşardınız? Yoksa külâhı önünüze koyup kâbustan kurtulmaya mı bakardınız?

Klasik Mitolojide Kadın Sembolizasyonu

Mehmet Refik

Düşün'ün geçen sayısında yayınlanan Mitolojide Kadın başlıklı yazımda anaerkil topluluklarda kadının yerine değinmiş ve o çağlardan günümüze kalmış bazı arkeolojik bulguları tarih öncesi (ilkel) mitolojik veriler sayarak örneklemiştim. Aynı yazıda uygarlığa geçiş sürecinde bunun maddi temeli olan özel mülkiyetin doğup gelişmesine, dolayısıyla, sosyal sınıfların ortaya çıkıp kristalleşmesine paralel olarak anaerkilliğin de yerini ataerkilliğe bırakmasını Orta Doğu mitolojilerinden örnek getirerek ele almıştım.

Adı geçen yazının devamında, klasik mitolojideki kadın sembolizasyonu üzerine bazı örnekler vermek istiyorum. Yunan ve Roma mitolojisinde çok sayıda kadın kahraman bulunduğundan, bunların ancak birkaç tanesinden, --en karakteristik olanlarından ya da bugüne değin kendilerinden en fazla söz edilmiş birkaçından-- örnekleme olarak söz etmek mümkün olabilecek.

* * *

Yazının bundan önceki bölümünün sonunda da vurgulandığı gibi, antik Yunan ve Roma köleci toplumlardı ve kadının eski saygın konumu ortadan kalkmış, horlanması, aşağılanması başlayalı çok olmuştu.

Mitolojideki kahramanları, ölümlüler ve ölümsüzler diye özel bir ayırıma tabi tutarsak, kadın kahramanlar da böyle bir ayırımın içine girerler. Fakat bu ayırım sosyal sembolizasyon olarak hemen hiç bir şey ifade etmez. Çünkü ölümsüzler de --bu insan üstü kudretlerine ve mistik özelliklerine rağmen-- toplumda yaşayan reel insanlar gibidirler. Bu açıdan, insanoğlu tanrıları sıradanlaştırmıştır, onlara her ne kadar birtakım özel kudretler vermişse de, çizdiği mitolojik tiplerde onları da kendisi gibi olumlu ve olumsuz yanları olan, gündelik yaşamda karşılaşılan insanlar gibi görmüştür.

Kadınlar için de aynı şey sözkonusudur. İster ölümsüz, ister ölümlü olsun kadın tip'lemeleri toplumdaki genel kabüllerin, anlayış ve algılayışların, ya da önyargıların dışında değildir.

Bu tesbite sadece bir ekleme yapılabilir: bazı kadın tanrıçalara atfedilen olumlu ve saygın özellikler, ataerkil toplum öncesinden arta kalmış bir mirastır, geleneklerdir.

DÜNYAYA KÖTÜLÜKLER KİMDEN YAYILDI?

Sözü geçen toplumdaki baskın ataerkil zihniyetin en belirgin örneği olduğu için söze *Pandora* ile başlamak gerekiyor. Pandora daha sonra Yahudi, Hristiyan ve İslam dinlerinde de sembolleştirilen ve kadını kötüleyen bir imaj olduğu için önem taşımaktadır.

Pandora, klasik mitolojide insanlığın simgesi olan --ateşi tanrıların tekelinden kurtarıp *insanlığa* maleden ve baş kaldırdığı tanrılara boyun eğmeyen-- *Prometheus* efsanesiyle birlikte anılır.

Promete'nin tanrılara karşı işlediği diğer suç da şudur: büyük bir öküzü keser, etleri kemiklerinden ayırır, yığdığı kemiklerin üzerini tamamen yağla kaplar. Zeus'a iki kümeden birisini seçmesini söyler. Zeus'un seçmediği insanoğlu'nun olacaktır. Zeus yağla kaplı kümeyi görünce onu daha değerli sanarak tercihini öyle yapar. Böylece kemikler tanrılara, et ise insanlara düşmüş olur.

İşte bu iki olaya çok hiddetlenen Zeus, insanoğlunu cezalandırmak için kilden eşsiz güzellikte bir insan yaratır. Bu insan İLK KADIN'dır. Tanrılar bu kadını nadide armağanlarla bezedikleri için kadının adına "herkesin (tüm tanrıların) armağanı" anlamına gelen Pandora ismi verilir ve yeryüzüne gönderilir. Beraberinde büyük bir kutu götürmektedir, kutunun içinde veba ve her türlü hastalık, delilik, elem, sefalet, kötülük, ihanet, bela, erdemsizlik... vardır. Yani kötü olan ne varsa, hepsi bu kutunun içindedir.

Promete kendisine kutusuyla birlikte gönderilen bu armağanı (Pandora'yı) kabul etmez, o da Promete'nin kardeşi Epimetheus'a gider. Promete kardeşini "tanrıların göndereceği hiç bir armağanı kabul etmemesi için" uyarmasına rağmen, Epimetheus, Pandora'nın güzelliğine tutulur.

Genişçe bir öyküsü Hesiodos tarafından *İşler ve Günler*'de anlatılan, (M.Ö 8.ci yüzyıl) ama başka versiyonları da bulunan Pandora efsanesinde, kimilerine göre *merakı* nedeniyle, kimilerine göre *kötülüğü* yüzünden Pandora kutunun kapağını açar ve bütün fenalıklar dünyaya buradan yayılır. (Bazı anlatımlarda kutuyu Epimetheus'a açtırttığı söylenir). Kutuda sadece bir tek iyi şey vardır: Umut *(Elpis)*. O da kutunun içinde kalır.

Hesiodos, erkeklere "kadının tatlı diline, güzel görünüşüne aldanmamaları, kadınlara inanmamaları" için öğütler verirken, *Samos'lu* (Sakız'lı) *Semonides* de aynı efsaneden yola çıkarak kadınları "Zeus'un bize yaptığı en büyük kötülük" diye niteliyor.

Orta Doğu çıkışlı tek tanrılı dinlerdeki Adem ve Havva efsanesinde de kadın, "yasak meyva" için erkeği kandırıp, kendisiyle birlikte cennetten kovdurtan yaratıktır. Yahudi dinindeki kadın düşmanlığını Hristiyanlık da alacaktır. Hristiyan kilisesi uzun süre kadını *instrumenta diaboli* (şeytan aracı) diye nitelemiştir. İncil Adem'in başına gelen "nice binlerce acı"nın Havva yüzünden olduğunu buyurur.

Pandora ile Havva benzerliğini 16'ncı yüzyıl ressamlarından Cousins *"Eva Prima Pandora"* adlı tablosuyla resimlemiştir.

Koyu bir kadın düşmanlığını simgeleyen Pandora efsanesinin erkek icadı olduğu belli. Ne var ki, kadının en fazla aşağılandığı bu öyküde bile Pandora

sadece bir aracıdır, Zeus tarafından kullanılmış --hatta aldatılmış-- bir araçtır. Dünyaya kötülükleri gönderen asıl kişi tanrılar tanrısı Zeus'dur. Olimpos'da saltanat süren despottur. Pandora ise adından da belli olduğu gibi başta Zeus olmak üzere tüm Olimpos'un insanlığa "armağanı"dır. Klasik mitolojide, Olimpos'da yaşayan ölümsüzler arasındaki kadınlara özel bir yer ayırmaya gerek yok. Çünkü hepsi aynı tanrısallığın içindeler. Anaerkil dönemden artakalmış en değerli, en iyi yürekli tanrıçaların bile, Rhea'dan Athena'ya, Artemis'den Demeter'e kadar hepsi de, şu ya da bu şekilde tanrıların ve tanrıçaların *suçuna* ortaktırlar. Hele hele eski Yunan'da Afrodit, (eski Roma'da Venüs) gibi aşk tanrıçaları, o zamanlardaki yaygın fuhuşun ve fahişeliğin insanlar tarafından *tanrısallığa yakıştırılmış* sembolizasyonudurlar. Köleci devletlerin saraylarında, köşklerinde sayıları pek bol olan, lir çalmaktan şiir okumaya, raksetmekten edebi sohbetlere katılmaya kadar her bakımdan çok iyi eğitilmiş bu pahalı gözdeler, antik mitolojide aşk tanrıçaları olarak yansıtılmışlardır. Orta çağ saraylarında aristokrasi katında *kurtizan*, burjuva çağında *koket* adlarıyla varlıklarını sürdüren afrodit'ler ya da venüs'ler ataerkil yaşantının monogam ailesinde erkeğin poligam olarak kalmasının bir ürünüdürler. Dolayısıyla, onların da varlığı *tanrısal yazgı*'nın kapsamındadır. Mitolojik tanrısallık ise, antik insanın naiv bilincine yansımış egemen sınıfsallıktan başka bir şey olmadığı için, erkeğiyle, dişisiyle, tüm Olimpos katıdır.

Olimpos'un en büyük simgesi ise oranın en büyük hakimi, tanrılar tanrısı Zeus'dur. Promete'den başlayarak insanlığa etmediği kötülüğü bırakmayan Zeus, insan düşmanlığının kaçınılmaz bir parçası olarak, kadın düşmanıdır da. Zeus en büyük kadın düşmanıdır, çünkü kadını bir cinsel haz aracı haline getirenlerin başıdır. Yedi kez evlendiği yetmiyormuş gibi (Metis, Themis, Eurynome, Demeter, Mnemosyne, Leto ve Hera); altın ışık kılığına girip Danae'yi, satyr kılığına girip Antiope'yi, beyaz boğa olup Europe'yi, kuğu olup Leda'yı, alev haline bürünüp Aegina'yı iğfal etmiştir. Sayısız aşkları ve tasalutlarının kurbanları arasında Alkmene, Anaxithea, Kallisto, Karme, Kassiopeya, Dia, Dione, Elara, Elektra (bu başka bir Elektra'dır), Hesione, Io, Maya, Mera, Neara, Niobe, Okyanus Pluto'su, Protogenya, Semele, Styx, Taygete, Thalia, Thya, Tymbris ve daha ince nemf'ler, ya da ölümlü kadınlar vardır.



Boğa kılığındaki Zeus, europa'yı kaçırırken



Helena'nın annesi ve babası: kuğu kılığındaki Zeus ve Leda tasviri (Mikelanj)

TROYA SAVAŞI VE KADINLAR

Ege denizinin batısındaki ve doğusundaki topluluklar (site devletleri) arasında sık sık çıkan savaşların mitolojiye bir yansıması olan Troya Savaşı efsanesi Yunan mitolojisindeki en büyük öyküyü oluşturur ve sayısız mitolojik kahraman bu öyküde rol alırlar, dolayısıyla pek çok efsane dolaylı olarak bu savaş öyküsüne bağlıdırlar.

İlyada başta olmak üzere üç ünlü antik Yunan destanı, Aeskhilus, Sofokles ve Euripides'in çeşitli tragedyaları ya da birçok yazılı mitoloji öyküsü, sayısız şiir, heykel, resim, kabartma, fresk vb. yani antik sanatın birçok seçkin yapıtı bu öyküden doğmuştur. Sadece antik dönemde değil, daha sonraki dönemlerde de günümüze değin sayısız sanat ürününe bu öykü ve onun pek çok kahramanı esin kaynağı olmuştur.

Birçok mitolojik adda olduğu gibi Türkçede daha çok Fransızca okunuşuyla (Truva) bilinen bu savaş efsanesinin baş kahramanları her ne kadar *Aşil* (Akhilleus), *Hektor*, *Ajax* (Aias), *Agamemnon*, *Odisseus*, *Filoktetes*, *Paris*, *Menelaos*, *Diomedes*, *Priamos*, *Phoenix*, *Nestor* gibi erkek kahramanlar idiyse de, efsane ve bağlantılarında doğrudan ya da dolaylı olarak pek çok kadın kahraman da öykü ve etrafındaki (öncesindeki ve sonrasındaki) olaylarda rol sahibidirler.

Burada konumuz Troya savaşı efsanesi olmadığı için, sadece bu öyküler dizisinde adı geçen belli başlı kadın kahramanları anabileceğiz ve kadın konusundaki ataerkil anlayışın yansımalarından çeşitli örnekler göreceğiz.

Troya'nın yakılıp yıkılması, nice insanın ölmesi, kimbilir kaç çocuğun babasız kalması sonucunu veren ve arkasında büyük bir kan ve gözyaşı gölü bırakan, ayrıca zincirleme olarak birçok "trajediye yol açan" (ya da tragedyalara konu olan) bu korkunç ve ünlü savaş öyküsü, ne yazık ki, somutta *bir kadının paylaşılamaması*, ya da bir kadının "kocasına ihaneti" üzerine kurulmuştur.

Isparta kralı *Menelaos*'un karısı güzeller güzeli *Helena* ile, Troya kralının oğlu *Paris* arasında başlayan aşk, Paris'in Helena'yı Troya'ya kaçırmasıyla sürer ve savaş bu yüzden çıkar. Yani savaşın başlamasında "kadın parmağı" vardır.

Ama öykü bundan ibaret değildir. Çünkü hem Helena, hem de Paris bu felaketi başlatmaya yazgılıdırlar. Antik insanın algısındaki *yazgı* burada da

olayların nedeni olarak karşımıza çıkar. Yani buyruk, yüksek yerden, Olimpos'dan gelmektedir.

Ne ki, Troya savaşındaki yazgıya baktığımızda, bir kez daha "kadın parmağı" ile yüzyüze geliriz. Bir başka deyişle, Helena ile Paris'in yazgısını buyuran ilâhi kudret'in içinde de dişi cins vardır.

Şimdi bu tanrısal'lığı (ya da daha doğrusu tanrıçasal'lığı) görelim.

Helena, tanrılar tanrısı ve Olimpos' un hakimi, şimşek çakan Zeus'un sayısız çapkınlıklarından birisinin ürünüdür. Kadınları, genç kızları iğfal etmekte eşi menendi olmayan Zeus, bir gün kuğu kılığına girerek, Lakedaemon kralı *Tindareus*'un karısı Leda'yı hamile bırakır. Helena annesinin karnından çıkan kuğu yumurtasından doğar. Anne-bir, baba ayrı kardeşlerinden birisi, daha sonra göreceğimiz *Klytaimnestra*'dır. (Başka bir anlatıya göre, İntikam Tanrıçası *Nemesis* kaz haline bürünüp gezerken, Zeus kuğu kılığına girip onunla birleşir, çıkan yumurtayı çobanlar Leda'ya verirler, Helena böylece kralın sarayında ve onun evlatlığı olarak büyür.)

Helena genç kız olarak yetiştiğinde güzelliği dillere destandır. Nice yiğitler, prensler, hükümdarlar onunla evlenmeye taliptir. Fakat onun yazgısı *Afrodit* tarafından çizilecektir. Çünkü, yıllık dinsel törenlerden birinde Tindareus tanrıça Afrodit'e adak sunmadığı gibi, onu önemsemeyip küçümsediğini belli eder. Buna pek kızan Afrodit kraldan öç almak için her üç kızını da (Klytaimnestra, Timandra ve Helena) ileride zina suçuyla lekelemeye ahdeder. (Euripides -*Orestes*-, Hyginus ve Apollodorus).

Daha sonra, Helena, evlenecek yaşa geldiğinde babalığı genç kızın taliplilerini saraya çağırır. Helena'yla evlenmek isteyen o kadar çok kimse vardır ki sonuçta Odisseus'un önerisiyle, evleneceği kişiyi Helena'nın kendisinin seçmesine karar verilir. Fakat genç kız kimi seçerse seçsin, diğer adaylar sadece sonuca razı olmakla kalmayacaklar, aynı zamanda Helena'yı kocasından almak isteyene karşı kocasını hayatlarının sonuna dek savunmaya and içeceklerdir. (Hesiodos, Apollodorus, Pausanias, Hyginus ve Ovid).

And içme töreni yapıldıktan sonra Helena, İsparta kralı Menelaos'u seçer. Helena'nın, daha sonra kocasına ihanet ederek Paris'le kaçması, Afrodit'in çizdiği yazgıya bağlansa bile, gene de efsanenin kaynaklandığı toplumda bir kızın evleneceği kimseyi kendisinin seçmesine gösterilen hoşgörüsüzlüğün öyküye yansıdığını düşünmek gerekir. Ayrıca, bu öneriyi getiren Odisseus'a ödül olarak *Penelope*'nin verilmesi de ilginçtir. Çünkü kocasını kendisi seçen Helena efsanelerde olumsuzlanırken ve felaketlere yol açarken, kocasını kendisi seçmeyen, sadece ödül olarak - kendi iradesi dışında- birisiyle evlendirilen Penelope, sefere çıkıp 20 yıl (kimisine göre 30 yıl) dönmeyen kocasını büyük bir sadakatle bekleyen "iffet sembolü" olarak mitolojiye geçmiştir.



Afrodit (solda) Helena'yı Paris'e armağan ediyor

Özetle Tanrıça Afrodit'in intikamı, Helena'nın seçim hakkı ve Odisseus'un ettirdiği yemin bir araya gelince, Troya savaşına dek uzayacak mozayığın bir bölümü oluşmaktadır.

Geri kalan bölümünü ise Paris'in öyküsünde aramak gerekir.

PARİS'İN YARGISI VE YAZGISI

Bir adı da Aleksandros olan Paris, Troya kralı *Priamos*'un oğlu ve ünlü efsane kahramanı Hektor'un küçük kardeşidir. Tam doğacağı günlerde, annesi *Hekabe* düşünde "karnından alev çıkarak tüm Troya'yı yaktığını" görür. Rüya yorumcuları doğacak çocuğun ülkeye felaket getireceğini söylerler. Babası da, bebek doğunca onu bir hizmetkârına verip ölsün diye dağa bıraktırır. Ama bebeği önce bir dişi ayı emzirir, sonra da bir çoban ailesi büyütür. (Apollodorus, Hyginus, Tzetzes, Pindar) Delikanlı bir su perisiyle evlenip, çoban olarak yaşarken, tanrılar onu sahneye çıkartırlar.

Olimpos'daki bir düğüne Kavga Tanrıçası *Eris* çağrılmaz. O da buna kızıp "ortalığı karıştırmak için" düğün yerine bir elma atar. Elmanın üzerinde "en güzel olana" yazılıdır. Düğünde bulunan üç tanrıçanın (Hera, Athena ve Afrodit) her üçü de elmanın gökten kendilerine atıldığını söylerler ve birbirlerine girerler. Zeus hakem olmak istemez, çünkü kafasında başka bir plan vardır. Tanrıça *Themis* (yedi kez evlenen Zeus'un ikinci karısı) ile Tanrı *Zeus* birlikte bu anlaşmazlığa "çare bulurlar". Dağ başından seçip getirdikleri Paris'i hakem yaparlar ve adı geçen üç iddialı tanrıçadan "en güzel olanına" elmayı vermesini isterler. Yarışan tanrıçalar, elmayı almak için Paris'e vaadlerde bulunurlar. *Hera* genç çobana Asya krallığını, *Afrodit* İsparta kraliçesi güzel Helena'nın aşkını, *Athena* ise sınırsız akıl ve başarı verecektir.

Paris, elmayı Afrodit'e verir, (ya da güzel Helena'nın aşkını tercih eder). Paris'in Afrodit'i "en güzel" ilan etmesini mitoloji öyküleri *"Paris'in yargısı"* diye anmaktadırlar. Anlatımda "erkeklerin kadın zaafı"na bir atıf olmakla birlikte, Paris'in Aşk Tanrıçasını "en güzel" ilân etmesi ve Helena'yı seçmesi de "ilahi bir yazgı"dır.

Zeus ile Themis'in onca insan arasından hakem olarak dağdaki bir çobanı seçip getirtmeleri, kimi efsane-



Paris'in Yargısı (Renoir'in tablosu)

lerde, Zeus ile Themis'in Troya savaşına da uzanacak yazgıyı çizdikleri şeklinde anlatılır. Bunun izahını yapan bazılarına göre, Zeus, Helena ve Paris'i kullanarak Avrupa ile Asya'yı birbirine savaştırtacaktır. Kimileri ise, artan insan sayısını azaltmak, buna karşılık yarı-tanrı olanların soyunun saygınlığını yükseltmek için Zeus'un böyle korkunç bir savaşa karar verdiğini ileri sürerler. (Cyprianus, Proclus, Apollodorus...)

Paris, Afrodit'in vaadiyle Helena'ya bir an önce ulaşmak ister. Kente gelir. Orada kral Priamos'un oğlu olduğu ortaya çıkar.

Burada bir parantez açıp ünlü mitolojinin kadın kahramanlarından olan *Kassandra*'dan sözedelim. Paris'in kızkardeşi olan Kassandra bir gün Apollo'nun tapınağında uyurken tanrının tasallutuna uğrar ve ondan kaçar. Apollo Kassandra'yla pazarlık yapmaya kalkışır. Kızın bekareti karşılığında, ona insanüstü bir kehanet gücü verecektir. Kassandra bunu kabul eder ve Apollo'dan bu gücü alır, ama gene de kendisini ona vermez. Buna çok hiddetlenen Apollo, "bari tanrına bir öpücük olsun ver" diyerek kızı kandırır ve öpecek gibi yaparken, dudaklarına tükürür. Böylece Kassandra herşeyi önceden görecektir, ama bu dudaklardan çıkan kehanetlerine hiç kimse inanmayacaktır. Kassandra bu yetiyi kazanır kazanmaz, korkunç şeyler görmeye başlamıştır; ölüler, yaralılar, kan gölleri, yanan evler, babasız kalan çocuklar, ağlayan kadınlar, savaşın felaketini gösteren sayısız görünümler biribiri peşi sıra gözünün önünden geçmektedir. Dehşet içinde tapınaktan çıkarak saraya koşar, tam o sırada salonda bir tören yapılmaktadır. Dağdan gelen çobanın aslında Prens olduğu anlaşılmıştır ve onuruna tören düzenlenmiştir. Bu erkeği -kardeşini- daha önce hiç görmemiş olan Kassandra, yabancıya gözü takılır takılmaz korkunç bir çığlık atar. Bu eşi görülmedik dehşet çığlığı törenin sessizliğini bozmuş ve herkesin kanını dondurmuştur. Genç kız çığlıklarına devam ederken parmağıyla yabancıyı gösterip haykırarak konuşur: "Bunu derhal öldürün. Bu yumuşak ve hoş kokulu âşık bir dişi ayının eniğidir. Bu adam cinayetin soluğudur, yıkımın ve ölümün kızıl ve kızgın yalımıdır. Hepimizin ölümüne yol açacaktır. İş işten geçmeden onu öldürün. Hepimizi korkunç bir cehenneme gönderecek pis bir solucandır o! Onu hemen ezin. Öldürün. Ve adını da Aleksandros diye çağırmayın. Onun adı, *Paris*'dir, korkunç ölümle evli kişidir."

Kassandra'nın sözlerine aldıran çıkmaz. Tersine, kral oğlu olduğunu öğrenmiş olan Paris, Helena'yı getirmek için



Solda Menelaos, ve arkasında Artemis, sağda ise Helena'yı koruyan Paris (Bir Yunan kupası)

daha da acele eder. Gidip Helena'nın gönlünü fetheder ve kocası yokken alıp getirir. Kassandra bir kez daha uyarır. Helena'nın derhal geri gönderilmesini ister. Fakat çığlıkları düğün törenini bozuyor diye, çığlıklarının duyulmayacağı bir mahzene kapatılır.

Derken Akha orduları gelip Troya kapılarına dayanır. Üstelik de, Helena'nın eş seçme töreninde bulunarak yemin etmiş olan tüm kahramanlar, hükümdarlar sözlerini tutarak askerleriyle birlikte gelmişlerdir.

On yıl süren korkunç bir savaş olur. Troyalıların gözünde suçlu Helena'dır. Fakat Kral Priamos Helena'ya "suçlu sen değilsin kızım, asıl suçlu tanrılardır, onlar bu kanlı savaşı başıma açtılar" der *(İlyada)*.

KADIN: SAVAŞ GANİMETİ

Troya savaşı efsanesinde, Menelaos ile Paris arasındakinden başka, Aşil ile Agamemnon arasında da bir "kadın meselesi" vardır. Savaş uzadıkça Troya surları çevresindeki Akha ordularının iaşe ve ibatesi için doğu Ege sahillerindeki başka site'lere talan seferleri yapılır. Bu seferlerden Aşil'in getirdiği ganimetler arasında iki amca kızı olan *Kriseis* ile *Briseis* de bulunmaktadır. Bu kızların babaları iki komşu kentin Apollo rahipleridirler. Aşil, kocasını öldürdüğü Briseis'i kendine ayırır, Kriseis'i ise başkomutan Agamemnon'a sunar. Ne ki, Kriseis'in babası fidye olarak getirdiği armağanlara rağmen kızını geri alamayınca, tanrı Apollo'dan yardım ister. Apollo da Akha ordularına veba salgını gönderir. Salgın'dan ancak Kriseis'i geri vermekle kurtulacağını anlayan Akha komutanları Agamemnon'a baskı yaparlar. Sonuçta Agamemnon Kriseis'i verir, fakat bu kez de Aşil'in çadırındaki Briseis'e el koyar.

Bu duruma çok sinirlenen Aşil savaşı terkederek gider. Klasik mitolojideki ünlü *Aşil'in Öfkesi* bu anlatıdan gelmektedir. Aşil bütün ısrarlara rağmen savaşa dönmez, tâ ki, en yakın arkadaşı Patroklus'un dövüşte Hektor tarafından öldürüldüğünü duyuncaya değin...

Bazı anlatılara göre, Troya prensesi *Poliksena*, kardeşi Troilos ile birlikte atlara su almaya gittiğinde Aşil'le karşılaşırlar. Aşil Poliksena'yı gözüne kestirir, Troilos'u öldürür, ama kız kaçar. Aşil'in, kızı elde etmek için babasıyla pazarlık yaptığını ve Briseis olayını bahane ederek savaştan bunun için çekildiğini söyleyenler de vardır (Frigyalı Dares Frigius, Roma'lı Diktis Cretensis). Bazı anlatılara göre de, Poliksena babasıyla birlikte Aşil'den Hektor'un cesedini almak için gittiğinde Aşil ona âşık olur, onu elde etmek için babasıyla pazarlık yapmak üzere tapınağa gittiğinde Paris'le tutuştuğu dövüş sonucunda ölür.

Euripides *Hekabe* adlı tragedyasında, Aşil'in hayaletinin Akhalılara göründüğünü ve Poliksena'nın, kendi mezarı üstünde kurban edilmesini istediğini, bu dileğini de oğlunun yerine getirdiğini anlatır. (Troilos'un, Poliksena'nın öyküleri değişik anlatımlarla bir çok kez işlenmiştir; Fygius, Cretensis ve Euripides dışında, Virgil: *Aeneid*, Seneca: *Troades*, Benoit de Sainte-Maure: *le Roman de Troie*, Guido delle Colonne, Boccaccio, Chauser: *Troilus and Crisseyde*, Henryson: *The Testament of Cressida*, Shakespeare: *Triolus and Cressida*, Dryden: *Troilus and Cressida)*

Özetle, Aşil ile Agamemnon arasındaki Briseis kavgasından başka, Aşil'in Poliksena'ya olan tutkusu da, Troya savaşının --değişik anlatımlarla verilmiş-- bir başka kadın-erkek öyküsüdür.

Sonuç olarak, çeşitli kadın öykülerinin de yeraldığı bu savaş efsanesinde, Hektor Patroklus'u, Aşil Hektor'u, Paris Aşil'i, Filoktetes Paris'i öldürür, Aşil'in zırhı kendisine verilmeyen Ajax çıldırıp

intihar eder.. vb., vb. Ve bilinen *Truva Atı* hilesiyle Akha'lılar galip gelirler; Kassandra tahta atın içyüzünü söyleyip, onun içeriye alınmasını önlemeye çalışırsa da, sözünü dinleyen çıkmaz. Nihayette, galip Akha orduları Troya'yı yakıp, yıkarlar ve savaş ganimetleriyle birlikte, Helena'yı da alıp ülkelerine dönerler.

Savaşta galip gelen tarafın, yendiği ülkeyi talan etmesi, bu vahşet içinde kadınlara tecavüz edilmesi, altın, diğer mücevherler, başka değerli nesnelerin savaş ganimeti olarak gaspedilirken kadınların da bu ganimetlerden sayılması ne yazık ki, efsanelerin bir hayal ürünü olmayıp, tarihteki savaşların acı bir realitesiydi. Bu ise kadının bir mülkiyet nesnesi olmasından başka anlama gelmiyordu. Esir pazarlarıyla köle ticaretinin yaygınlığında, erkek köleler *işgücü* olarak değer taşıdıkları için birer mülkiyet nesnesi iken, kadınlar --ev işlerinde çalıştırılmaları dışında--poligam anlayıştaki erkek için daha çok cinsel açıdan önem taşıyordu. Evliliği dışında, cinselliği --yaygın fuhuşla--para karşılığı satın almaya alışmış erkek, esir pazarından da kendine cariyeler seçerken, elbette muzaffer geldiği bir savaşta kadını da pazarda bahası yüksek olan nesnelerden sayarak kendine ganimet diye alacaktı. Helena kendi isteğiyle bir başka erkeğe gitti diye savaşlara kalkışan Agamennon' lar, Aşil'ler, savaşa katılmayan kentleri yağma ettiklerinde oradaki kadınları getirip paylaşmayı, ya da karşı tarafı yendiklerinde gözlerine kestirdikleri kadınları --onların istekleri dışında--alıp götürmeyi gayet olağan görüyorlardı. Mitolojiye yansıyan, işte böyle bir "erkek anlayışı"nın hakim olduğu toplumdu.


İfigenia'nın kurban edilmekten kurtulma sahnesi. Artemis geyik getirirken, İfigenia' yı göğe yükseltmiş (Pompei'den bir fresk)

Nitekim, Troya'nın muzaffer başkomutanı, Mikene ve Argos kralı ve Menelaos'un kardeşi Agamemnon, "Helena'yı geri almak" için giriştiği savaşta, Helena'yı geri almakla kalmamış, Troya prensesi Kassandra'yı da zorla alıp, sarayına götürmüştür. Agamemnon, aynı zamanda, Helena'nın üvey kızkardeşi Klytaimnestra ile evlidir.

Agamemnon'un ülkesine dönmesi, mitolojide, Troya savaşından önce başlamış olup zincirleme gelişen bir dizi öyküye yeni halkalar ekler.

KLYTAİMNESTRA'NIN İHANETİ, YA DA İNTİKAMI

Burada mitolojinin yeni bir "şeytan kadını" karşımıza çıkıyor. Klytaimnestra, kocası uzun yıllar süren Troya savaşındayken Aighistos'la aşk yaşamaya başlamıştır. Öykülerin çoğunda bir kötülük simgesidir. Bazı tragedyalar ise Klytaimnestra'yı "iyi" ile "kötü" arasında bocalayan, içinde büyük fırtınalar ve hesaplaşmalar esen, --daha sonraları Dostoyevski'nin büyük bir ustalıkla yarattığı "düal karakter" (ikili kişilik) erkeklerine benzeyen-- bir kadın olarak çizmişlerdir. Ünlü *Hamlet*'in annesi Gertrude da, bir ortaçağ Klytaimnestra'sıdır.

Antik Yunan mitolojisinde ve tragedyasında Klytaimnestra kocası Agamemnon'u ve onun Troya'dan alıp getirdiği Kassandra'yı öldürür. Kimi anlatılara göre kocasını öldürmesi, Aighistos'la evlenmek içindir; ama birçok anlatımda da kızının intikamın almak için bu cinayeti işlemiştir.

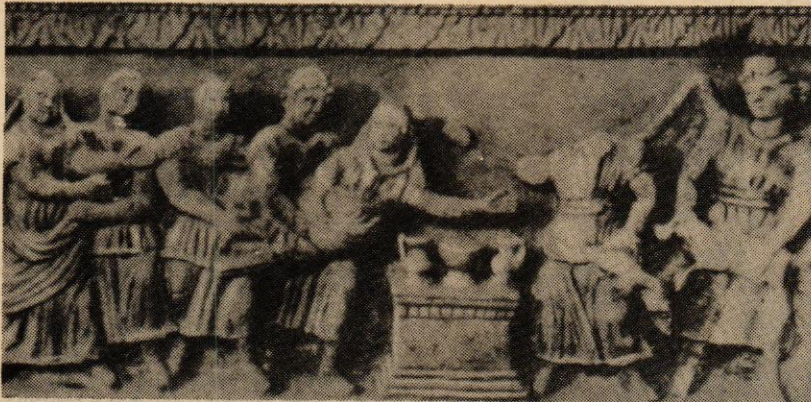
Agamemnon ile Klytaimnestra'nın üç çocuğu vardır: Elektra, Orestes ve İfigenia.

Yunan orduları Troya seferi için bütün hazırlıklarını tamamladıkları halde günlerce rüzgâr çıkmadığından gemiler bir türlü açılamazlar. Sonunda rüzgârın çıkmasını tanrıça *Artemis*'in engellediği anlaşılır. Çünkü krallar kralı, başkomutan Agamemnon bir gün avlanırken tanrıçanın en sevdiği geyiği de vurmuştur. Tanrıça şimdi öç almaktadır. Artemis şayet Agamemnon, kızı *İfigenia*'yı kurban ederse, rüzgârın çıkmasına izin verecektir. Agamemnon da Mikene'deki karısı Klytaimnestra'ya haber göndererek kızını Aşil'le nişanlayacağını, bu nedenle İfigenia'yı alıp gelmesini ister, gerçek amacını söylemez. Annesinin getirdiği genç kızı, babası kurban verir.(Daha sonraki efsanelerde öykü değişir: Artemis son anda kıza acıyarak bıçağın altına bir geyik koyar, kızı da göğe uçurarak Tauris (Kırım) yarımadasına götürür. İfigenia uzun yıllar oradaki Artemis tapınağında rahibe olarak kalır. Homer'in İlyada'da *Krysothemis* adıyla andığı, İfigenia'nın ölümden kurtulmuş öyküleri daha sonra bazı büyük tragedyalara konu olmuştur: Euripides'in: *İfigenia Auilis'de, İfigenia Tauris'de,*; Racine'nin: *İfigenia Aulide' de;* Goethe'nin: *İfigenia Tauris'de* tragedyaları ve Glück'ün aynı adlı operası.)

İşte kimi yorumlara göre, Klytaimnestra'nınki ihanet değil, intikamdır. Kaldı ki, yukarıda da değindiğimiz gibi, tanrıça Afrodit Klytaimnestra'nın babasına kızıp her üç kızını da kocalarına ihanetle yazgılamamış mıydı?

CEZALI SOY

Üstelik *ilahi yazgı* yalnızca bu kadardan da ibaret değildi. Agamemnon'un ataları da tanrılar tarafından cezalandırılmış bir soydan geliyorlardı. Zeus'un en sevdiği ölümlü oğlu, Lidya kralı Tantalos tanrılara saygı duymuyordu ve inanmıyordu. Bir gün tanrıları evinde yemeğe davet ederek kendi çocuğunu (Pelops) kesip pişirerek önlerine koydu. İkisi hariç, hiç biri bu etten yemediler. Kimilerine göre Tantalos, bunu tanrıları insan yiyici *(yamyam)* gibi gördüğü için yapmıştı; ve onların suçlarını böylece dünyaya ispatlamak istiyordu, (her durumda, Yunan mitolojisi insan kurban edilmesinden hoşlan-


İfigenia'nın kurtulamadığı efsane tasviri (Bir Etrüsk lahit kabartması)

madığı için, gerek yukarıdaki İfigenia öyküsünün sonradan düzeltilmesi, gerekse bu ve başka öyküler, insanların tanrılara kurban edildiği daha önceki evreleri yadsımak ve olumsuzlamak için üretilmiştir. Ayrıca babanın kendi çocuğunu, en yakınlarının çocuklarını öldürmesinin en büyük suçlardan olduğu vurgulanmak için ya bu suça şiddetli ceza gelir, ya da mitoloji çocuğu dağ başına, nehir kıyısına vb. bıraktırarak kurtarır. Çoğunlukla bu çocuk tekrar saraya döner.)

Tanrılar Tantalos'u Hades'in yeraltı ülkesindeki bir gölün başına koydular. Kendisi su içmek için her eğilişinde sular çekiliyordu, doğrulunca geri geliyordu; gölün çevresindeki ağaçlardan meyva koparmak için her uzanışında ağaçlar uzanamayacağı yüksekliğe çıkıyordu. Tantalos da, *Sisifus* gibi yeraltı ülkesinin sonsuza dek sürecek cezalılarındandır.

Tantalos'un kızı kraliçe *Niobe*, babasından daha koyu bir tanrı düşmanıydı ve Olimpos'da oturanlara açık açık meydan okurdu. Halkı "artık tanrılara tapmamaya" çağırdığı için Apollon'la Artemis gelip 14 çocuğunu gözleri önünde katlettiler. Niobe de orada gözlerinden yaş gele gele acıdan kaskatı kesildi: tanrılar gece gündüz ağlayan bir taş parçasına çevirmişlerdi onu. (Manisa yakınlarında kadın yüzüne benzeyen ve içinden su akan bir kaya, efsanesini Niobe'den alır. Anadolu mitolojisinde daha fazla olan anaerkil kalıntılara bir örnek sayılabilir. Efsaneyi Aekhylus *Niobe* adlı tragedyasına konu yapmıştır.) (Ayrıca, Hesiodes, Homeros, Apollodorus)

Tanrılar'ın yeniden canlandırdıkları --ve daha sonradan Olimpos oyunlarını başlattığı söylenen-- *Pelops*'un iki oğlu vardır: Atreus ve Tyetes. Agamemnon'un geldiği soya adını veren *Atreus*, karısının kendisini kardeşiyle aldatmasının öcünü *Tyetes*'in iki çocuğunu öldürüp, pişirerek babalarına yedirmekle alır.

Tyestes, ağabeyinden öç almak ister. Bir tanrı elçisi ona ancak kendi öz kızından çocuğu olursa, bu oğulun Atreus'u öldürebileceğini söyler. O da, kızı *Pelopya*'nın yatağına gizlice girerek onu hamile bırakır. Doğan çocuğu annesiyle birlikte Atreus'a gönderir. Kadın, kimden olduğunu bilmediği bu çocuğu kırlara terkeder. Atreus'un sarayına gidip bilmeden amcasıyla evlenir. Dağda çobanlar tarafından büyütülen çocuk da, daha sonra saraya gelir ve Atreus'a evlatlık olur. Atreus onu Tyetes'i öldürmekle görevlendirir. Fakat öldüreceği adamın babası olduğunu öğrenince, gidip amcasını öldürür. Babasıyla birlikte Mikene'yi yönetirler. Derken Atreus'un oğlu Agamemnon gelerek onları kovar ve tahta oturur. Ama kendisi Troya seferine çıkınca, kovduğu amcaoğlu çıkagelir ve Agamemnon'un karısını elde eder. İşte Klytaimnestra'nın âşığı olarak geçen *Aigisthos* bu adamdır. Savaştan dönen Agamemnon'u Klytaimnestra'ya öldürten Aigisthos, 7 yıl krallık yaptıktan sonra, Orestes tarafından Klytaimnestra'yla birlikte öldürülür.

Biribirine bağlı öykülerden görüleceği gibi, Arteis soyu babadan oğula cezalandırılmaktadır; yani Agamemnon da başına geleceklere yazgılıdır. Atalarından Tantalos kendi öz çocuğunu öldürmüştür, cezalandırılmıştır. Babası Arteus iki yeğenini öldürmüş, üçüncüsü tarafından öldürülmüştür. Kendisi (Agamemnon) öz kızını kurban vermiştir, fakat karısı ve amcaoğlu tarafından öldürülmüştür. Öcünü ise oğlu Orestes ile kızı Elektra alacaktır.

Zincirin son halkasını da tamamlayalım: Troya savaşının baş kahramanlarından Agamemnon'un oğlu Orestes annesini öldürmek suçundan tanrılar mahkemesinde yargılanıp beraat ettikten sonra, beraatinin karşılığında Apollon'un verdiği görev gereği Tauris'e giderek tapınaktan Artemis heykelini getirecektir. Ama orada arkadaşıyla birlikte tutuklanıp, kurban edilmek üzere rahibe İfigenia'ya verilirler. İki kardeş biribirlerini tanırlar ve birlikte kaçarlar, gelip Attika'da bir Artemis tapınağı yaptırıp, heykeli içine koyarlar. (Yukarıda adı geçen *İfigenia Tauris' de* tragedyalarında ve operasında bu öykü anlatılır.)

Orestes artık evlenmek ister. Kendisini küçük yaşta *Hermione* ile nişanlamışlardır. Hermione, amcası Menealos' un --ve teyzesi Helena'nın-- kızıdır. Ama Hermione'yi daha sonra, Aşil'in oğlu *Neoptelemos*'la evlendirmişlerdir. Adı "yeni savaşçı" anlamına gelen Neoptelemos, babası savaş sırasında ölünce çağrılmış ve gelip savaşa katılmış, tahta at içinde Troya'ya ilk girenlerden olmuştur *(İlyada)*. Neoptelemos, prenses *Poliksena*'yı, Aşil'in mezarının üzerinde "babasının anısına" kurban diye kesmiştir. Daha sonra, -babasının öldürerek cesedini Troya surları etrafında arabaya bağlayıp 9 gün dolaştırdığı- Hektor'un bebek yaştaki çocuğunu surlardan aşağı atarak öldürmüş, bebeğin bahtsız annesi *Andromakhe*'yi savaş ganimeti olarak ayırıp, sarayına, Hermione'nin üzerine getirerek kendisine karı yapmıştır.

Burada değindiğimiz bu son detaylar, Euripides'in: *Andromakhe* ve *Troyalı Kadınlar;* Racine'in: *Andromacque;* Anuilh'un: *La guerre de Troie n'aura pas lieu -Truva Savaşı Olmayacak-* oyunlarında işlenir. (Euripides adı geçen iki tragedyasını Atina-Isparta arasındaki Peleponez Savaşları sırasında yazmıştır. Özellikle *Troyalı Kadınlar*'ın acısını dile getiren oyun Peleponez Savaşlarında tarafsız kalan *Melos* site devletini Atina'lıların yakıp yıkmalarını kentin insanlarına korkunç acılar çektirmelerini yermek için sembolizasyon amacıyla kaleme almıştır. Savaş sürerken Atina yönetiminin kendisini ağır bir şekilde eleştiren ve vahşetle suçlayan bu oyunun oynanmasına izin vermesi, savaş halindeki bir ülkede savaş aleyhtarı eleştiri özgürlüğüne ve geniş bir demokrasi anlayışına tarihteki ender örneklerden birisi olarak gösterilir.)

Atalarından gelen cinayet zincirinin son halkasında, Orestes eski nişanlısını almak için kadının kocası Neoptelemos'u öldürür ve Hermione'yle evlenerek Argos tahtına oturur.



Aşil'in hayaleti Poliksena'nın kurban edilmesini isterken (Vazo deseni)

SUÇLU KİM?

Biribiriyle içiçe geçmiş bunca kanlı öykünün sanatsal anlatımında Aeskhylus, Pindar, Euripides, Sofokles, Homeros, Heraklit gibi sanatçı ve düşünürler esas olarak tanrıları suçlamışlardır. Bütün bu kötülükler yazgı'ya bağlanmıştır, ama yazgıyı da yazan tanrılar

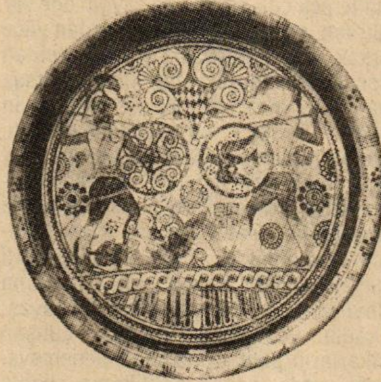
olduğu için, asıl suçlu olan, günahkâr olan tanrılardır. Böylece sadece Prometheus efsanesinde değil, diğer sayısız öyküde de tanrılara karşı bir tepki vardır. Tarih öncesi sınıfsız toplumun adalet ve kardeşlik duygularını taşıyan insanoğlu, sınıflı topluma geçişte yaşadığı gördüğü bunca kötülüğü, *insanın insana ettiği kötülüğü,* havsalasına sığdıramadığı, yani insanlıktan adalet duygusu silinmediği için, tüm bu gerçek kötülükler, kan dökmeler, akıl almaz erdemsizlikler insanoğlunun dünyayı (toplumu) naiv (çocuksu) algılaması biçiminde mitolojik öykülere dönüşmüş ve toplumsal bilince, *yazgı,* ya da *tanrıların işi* olarak yansımıştır.

Bu kadar kanlı efsanede kadınların suçlu gösterilmesi ise, *tanrısal cürüm* yanında ikinci planda kalmaktadır. Sınıflı toplumla birlikte ataerkilliğin kesin egemenliği de gerçekleştiğinden ve kadınlar için monoandrik (tek kocalı), erkekler içinse poligamik (çok karılı) yaşam aile düzeni haline gelmiştir. Kadının -köle kadınlar hariç- her türlü ekonomik faaliyetin dışına itilmesi ve bütünüyle erkeğe tabi kılınması, onu erkeklerin gözünde bir seks objesi haline getirmiştir. Efsanelerdeki kadınların hemen hemen tamamına yakın kısmının çok güzel, çok çekici olmaları bunun bir kanıtıdır. Kadının toplumda bu denli *edilgenleştirilmiş* olması, *etken* olan erkeğin kadınlar üzerindeki etken'liğini de getirmiştir. Bu yüzden erkekler, gözüne kestirdiği kadını şu veya bu şekilde elde eden *etkinliklere* girişmişlerdir. Bu "etkinlikler" arasında kadın için kavga etmek, adam öldürmek de vardır. Kadın ise, ne erkeğini seçmekte özgürdür, ne de başka bir şeyde. Erkeğini kendisi seçmeğe kalktı mı, bu da toplumda yadsınmakta, yadsıma ise efsanelere *kadın cinsinin kötülüğü* olarak yansımaktadır.

Erkeğini kendisi seçemeyen ve kendi özgür iradesine danışılmadan kocaya verilen kadın, özgür iradesiyle bir erkeğe bağlandığında, kötülenmekte, aşağılanmaktadır. Evli değilse, bu özgür irade, ya, Helena gibi felaketlere yol açmakta, ya Euridyke (Öridis) gibi yılan sokmasıyla ölüme varmakta, ya da --erkeğin tercihini reddetmesi ve kendisini almak isteyen erkeğe boyun eğmemesi gibi bir özgürlük kullanımın da-- Kassandra'nın bahtsızlığına uğramaktadır.

Ataerkil zihniyete yansıyan ideal kadın örneği ise, ya bir ödül karşılığı verildiği kocasını 20 yıl, 30 yıl sabırla bekleyerek insanlık dışı, doğa dışı yaşayan Penelope'dir, ya da Thebai kralı olan babası tarafından Troya prensi Hektor'a armağan verilen, Hektor öldürülünce, Hektor'dan doğan bebeği de katledilip kendisi savaş ganimeti olarak götürülünce yüreğine taş basıp *çocuğunun katiline* üç çocuk doğurarak, eşlik eden Andromakhe'dir, yahut da kavmini kurtarmak için düşmanı ile evlendirilen Esther'dir, vb.. vb.

Kadın özel mülkiyet haline getirilince ve erkeklerin bencil zevklerine âlet kılınınca, erkeklerin kadın için kavga etmeleri niçin kadının suçu olsun? Şayet bir suçlu aranıyorsa, kadını bir yatak aracı olarak, bir süs bebeği olarak gören ve o hâle indirgeyen, ondan sonra da bu kadın için biribirleriyle kavga eden erkekler ve onların mutlak gördüğü ataerkil anlayış suçlu ilan edilmelidir. Yok, asıl suçlu kadınlar da değil, erkekler de değil, tanrılar ve yazgı ise, o yazgı denilen şey, girilmiş olan köleci toplumun, yani sosyal antagonizmanın egemenliğindeki sistemin ta kendisidir. Ve bir sosyal zümrenin egemenliğindeki böyle bir toplumun kadın-erkek ilişkilerine yansıyan bütünleyici ögesi de ataerkil'liktir.

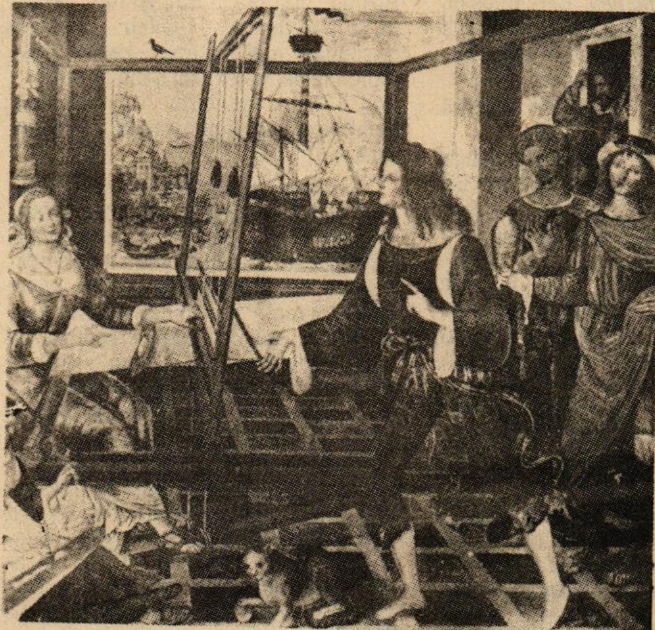


Menelaos ve Hektor'un dövüşü (Tabak deseni, M.Ö. 7.ci yüzyıl)

Nasıl ki, köleci topluma geçişle özel mülkiyetin mutlak hakimiyeti kurulmuştur, ve köleler de bir özel mülkiyet haline getirilmiştir, bu paralelde kadın da bir özel mülkiyet nesnesi kılınmıştır.

Yukarıda özetlenen bir çok kanlı öykü, en basite indirgenmiş biçimde, *kan davalarının* mitolojik bir yansımasıdır. Feodal kalıntıların üretim temelinde, ya da üstyapıda, sürdüğü ülkelerde --ve bu arada ülkemizde de-- hâlâ devam etmekte olan kan davaları ise, çok büyük çoğunlukla, ya toprak ihtilaflarından, ya da kız kaçırmalardan çıkmakta, sonra da kuşaktan kuşağa sürüp gitmektedir. Kan davalarının başlamasına toprağın ya da kadının neden olduğunu anımsamak, kaçınılmaz olarak, toprak gibi kadına da bir özel mülkiyet nesnesi gibi bakılmasından ileri geldiğini önümüze koymaktadır. Peki o halde, kan davasını başlattı diye toprak suçlanmıyor da, niçin kadın suçlanıyor? Bir suçlu varsa, o da, hiç kuşkusuz, kadını bir insan gibi görmeyip, ona hiç bir özgürlük tanımayıp, onu bir toprak parçası derekesine indirgeyen, hatta onu topraktan daha az önemli bir özel mülkiyet nesnesi gibi gören toplumsallıktan başkası değildir.

Hele hele, başlık parasının hâlâ yaygınca sürdüğü bir ülkenin yurttaşları olarak, kadının da toprak gibi alınıp satıldığını, bu nedenle "erkeklik, namus, aile şerefi" gibi manevi kavramların kökeninde ekonomik faktörlerin yattığını düşünürsek, kadının alınıp-satılmadığı kimi kentsel ilişkilerdeki "namus cinayetleri"nin de, feodal geçmişinin sözkonusu kentlilerimize bıraktığı geleneksel bir erkeklik ve namus duygusunu yansıttığını anımsarsak toprak ve kadın benzetmesi daha bir



Penelope'nin bitmeyen halı dokuması (Pinturicchio'nun tablosu)

anlam kazanır.

Anaerkil dönem mitolojisinde kadın "Gökler Tanrıçası" olarak simgelenirken, önce yavaş yavaş yanında bir erkeğin belirmesi, bu erkeğin giderek en büyük tanrıya dönüşmesi, kadının ise "Toprak Ana"lığa indirilmesi toprak ve kadın konusunda yukarıda yaptığımız benzetmeye alegorik bir örnek olsa gerek.

Şimdi, bu değinmelerden sonra, kimi erkek okuyucuların aklına, Nasrettin Hoca fıkrasındaki gibi, "peki, kadının hiç mi kabahati yok?" sorusu gelebilir. Gerçekten de, bırakalım mitolojik öyküleri, bunca zamandır edebiyatta, tiyatroda sinemada ele alınan "kadına özgü" kimi karakteristikleri betimlemiş sanatçıların hepsi, bilerek bilmeyerek kadın düşmanı mıydılar, hepsi ataerkil şartlanmanın mı etkisi altındaydılar?

Kuşkusuz ki, soruna böyle yaklaşamayız: Sanatçı, insan ve hayatı anlatır, insan'ı yorumlar ve esas olarak içinde yaşadığı koşulların ürünü olan insanı betimler, hatta bir anlamda belgeler. Dolayısıyla, kadını da, onu var kılan genel ve özel koşullar içinde yakalar ve anlatır. Sanatçının ruhunda koskoca bir yaşam boyu kara sevdası çekilen ve yası tutulan, ve bu inanılmazcasına platonik'leşmiş, mistik'leşmiş sevgiyle şaire ölümsüz yapıtlar yazdırtıp onu Rönesans'ın müjdecisi kılan Floransalı *Beatrice Portineri* Dante'nin iç dünyasında ve imajinasyonunda bir Ortaçağ Öridis'i hâline gelip gerçek olmaktan çıktığına göre; ya da *Roxane*, Hugo'vari bir romantizme özlem duyan E. Rostand'da düşsel bir nostalji bile olamayıp Cyrano'yu traji-komik bir kahraman durumuna düşürdüğüne göre veya köylü sürtüğü *Dulcinea*, Cervantes'in, acı yergisini ihtiyar şövalyenin düş dünyasında "eşsiz prenses"e dönüştürdüğü bir öge ise, kitaplardan, oyunlardan çıkıp gelen kadın, gerçek hayatta yaşayan kadındır.

Bu kadın; Gretchen (Faust), Emma Bovary, Anna Karenina, Nora (Bir Bebek Evi), ya da Catherine (Rüzgârlı Tepe), Hedvig (Yaban Ördeği), Nina (Martı), veya Sonya (Suç ve Ceza), Alkestis, Cordelia (Kral Lear), Eugenie Grandet de olabilir, Lady Macbeth ya da V. Hugo'nun Lucrèce Borgia'sı da! Yahut da Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki Shen Te ile Shui Ta tiplemelerinde, biri iyi'yi, diğeri kötü'yü ayrı ayrı koşullarda simgeledikleri gibi, belli koşullarda Shen Te ile Shui Ta'nın da yanyana varolduğu görülür.

Sanatta, bireyden kalkılıp *genel*'e gidildiği için, (genel --ya da öz--) bireyselde yoğunlaştığı için, bütün erkek kahramanlar gibi, kadın kahramanlar da, şu ya da bu yanlarıyla çizilirken



Troya Savaşı'nın Son Sahnesi. Tahta atın içinden çıkan Akha'lılar (Yunan vazo deseni)

tiplemeyle bize sunulan *artistik bir sentezdir:* sanatçının algıladığı *öz* (objektif dış dünya) ile sanatsal yaratı sayesinde işleyerek öne çıkardığı birey'in sentezi.

Böyle olunca da, edebiyatta, tiyatroda "kadın kahraman" ile "erkek kahraman"ı "kötü" ya da "iyi" diye bir ayırıma tâbi tutmanın hiç bir temeli yoktur. Sanatsal anlatının ilk yazılı biçimi olan --yukarıda sayısız öykülerini gördüğümüz-- mitolojide bile (olanca ataerkilliğe rağmen) kadın tiplemelerinde pek çok olumlu ve saygın öge yer alırken, en fazla göklere çıkarılan yüce erkek kahramanlarda çapulculuktan çocuk öldürmeye kadar nice olumsuz yan bulunmaktadır. Neyin "iyi", neyin "kötü" olduğu bir toplumsallıktan, başka toplumsallığa değiştiği gibi, bir durumdan yek diğerine de değişebilmektedir: örneğin Troyalı Hektor, Aşil'le dövüşürken saldırganlara karşı ülkesini savunmaktadır. Aşil ise gelip kenti kuşatmış olan istilacı orduların adına dövüşmektedir. Kuşkusuz ki, bir savaş, "kadın yüzünden" çıkmaz, çatışan çıkarların politika ile çözümlenemeyeceği yerde, savaş politikanın silahla devamı olarak doğar. Bu nedenle mitolojideki Helena, bir bahanedir, tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nın Avusturya veliahdına yapılan suikastla başlaması gibi. Efsaneyi kendi içinde aldığımızda, Helena mı daha "kötüdür", yoksa Akha ordularını toplayıp istila seferine çıkan Agamemnon ve Menelaos mu?

Sanatsal anlatımda kadının "kötülük", erkeğinse "iyilik" timsali gibi gösterildiği, birincisinin erdemsizliği, ikincisinin erdemliliği yansıttığı hiç bir şekilde iddia edilemez. Kadın konusunda sanata yansıyan ataerkil toplumsallık, kadının kötü, erkeğinse iyi olduğu şeklinde yani ikisinin tek tek ve ayrı ayrı ele alınmasında değildir, bu ayrı ayrılık'tan farklı olarak *kadın-erkek ilişkileri bütünlüğündedir.*

Bu konuda da kadına atfedilen "birtakım özgül"lükler ise, kadın-erkek ilişkilerindeki toplumsallığın bir sonucu olarak, binlerce yıllık ezilmişliğin, ikincil planda bırakılmışlığın kadın mizacındaki birtakım yansımalarıdır. Üretim dışındaki kadının kimlik arayışının türevleridir. Bunlar, belli "savunma mekanizmaları" biçiminde ortaya çıkmaktadır. Üretimde olmayan kadın, "ana" ve "eş" olmak dışında kendisine toplumda yer edinmek isterken, (ya da "ana" ve "eş" olmanın bütün avantajlarını kullanmaktan başka her hangi bir "kimlik aranışı aracı"na sahip bulunmadığı için), ayrıca hiç bir güvenceye sahip olmadığından sürekli bir güvenlik aranışını da kimlik aranışı ile bütünleştirmek zorunda bulunduğu için, "kadına özgü" diye adlandırılan birtakım özellikler edinmiştir. Bu özellikler, erkek-kadın, herkeste olan tüketim talepleriyle bütünleştiğinde ortaya kadın hakkında olumsuz bir imaj çıkmakta, bu imajı vareden ve besleyen sosyallik gözönüne alınmadığında, imaj, bir *önyargı*'ya dönüşerek,ataerkil zihniyeti pekiştirmektedir. Ataerkil önyargının bir bileşeni bu olumsuz imaj ise, öbür bileşeni de kadını aciz ve himayeye muhtaç sayan --ve gerçekten de binlerce yıl toplumda öyle bırakıldığı için, kendi kendisini de öyle hisseden ve bunun gereklerini yerine getiren-- kadın imajıdır, ya da başka bir deyişle erkeğin "şövalyelik duygusunu", alicenaplık tatminiyle gideren anlayıştır. Kadın da *bu duyguya sığınarak* kimliğini aradığı müddetçe, kimliğini bulamamaktadır. Doğrudan üretim süreci içine girerek kimliğini bulmaya yönelemediği için, çağlar boyu "kadına özgü özellikler" onun toplumdaki başlıca silahı olmuştur. Kadının özgürleşme süreci onun erkekle birlikte üretime katıldığı objektif koşulların doğmasıyla başlamış, *emeğin özgürleştiği* durumda ise, yepyeni bir aşamaya ulaşmıştır.

SONUÇ: OLİMPOS'UN YAZGISI

Yazının başında, erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurmasının, aynı zamanda insanın insan üzerinde egemenlik kurmasıyla başladığını söylemiştik. Mitolojik dille bu egemenlik Olimpos'un egemenliğinde başlar.

Her ne kadar *Odisseus*'da, baştanrı Zeus, "Bakın, şu ölümlüler biz tanrıları suçlamaya ne denli teşne; bütün kötü-

lüklerin bizden geldiğini söylüyorlar. Oysa çektikleri acılar kendi kör gözlülüklerinin, kendi kabahatlerinin sonucu" diyerekten kendisini ve Olimpos katını savunuyorduysa da, gene derdini insanlara anlatamıyordu ve tanrıların insanlar tarafından suçlanmasını önleyemiyordu.

Nitekim insanın -ve kadının- özgürlüğe kavuşması, Olimpos'un egemenliğine son verenlerle başlamıştır. Olimpos bir yazgı olarak insanlığın karşısına çıkmıştır ve dünyayı yazgı'yla yönetmiştir. Ama aynı yazgının bir de devamı vardır; bu devam Olimpos'un finalidir, ya da bir başka deyişle Olimpos kendi yazgısının sonucuyla --kendi bitişiyle-- yazgılıdır.

Dolayısıyla, "tüm tanrıların armağan"ı olan Pandora'nın da sonu, onu armağan eden Zeus'un ve tanrılarının sonuna bağlıdır. Zeus ile Pandora'nın finalini ise Promete ile Antigone getirmeye yazgılıdır.

YILMAZ GRUDA

ARES

(Zeus'la Hera'nın oğlu. Savaş tanrısı. Savaşa tek başına inmez. Yardakçıları yardımcıları sürüyle. Korkaktır da. Hele yara aldı mı, bir it gibi uluyarak, ardına bakmadan kaçar... Sevdiği hayvanlar: Akbaba'yla it!)

bir tanrıdır o / savaş tanrısı
bir elinde kılıç, bir elinde kalkan
göğüs çatısı silme zırh
ateş solur / alev tükürür
—kitaplar öyle yazar—
bir doğuya at sürer / bir batıda görünür
yeniden yazar coğrafyasını yeryüzünün

bir tanrıdır o / bir dev
kendi inmez önce meydanlara
sabırla hazırlanır
hazırlanır koyaklarda, kuytularda
demiri alır ilkin tezgâha (hephaistos'la)
bir dantel gibi işler hünerli elleriyle
hasını kotarır çeliğin
köle etinde çifte su vererek—
arşebük döker, ateş-salar, alay-bozan
mermi, gülle, obüs / yetmez
—kitaplar kayar—
uranyumu, plütonyumu alır tezgâha
füzyon çubuklarını alır
yaratır en gaddarını insan yoketmenin
ve bekler
bekler bir kıyamet öncesi karanlığında

işbirlikçiler satın alır gözkoyduğu ülkelerde
fiyatları altın, fiyatları kadın
eris'i katar yanlarına / yani çekişmeyi, nifakı
düşürür kardeşi kardeşe / ata eti, ite otu
kin üretir, nefret üretir
yılgı salar phobos'la
sinsi adımlarla bir görünür bir kaybolur
ker'lerle ölüm
kan tüketir, genç tüketir
deimos'la çıkar gelir korku
bir kurt gibi kemirir ülkeyi
çürür ayakta kent, insan

ve birden çalatırpan iner meydanlara
—kitaplar ağar—
bomba olur iner, napalm olur iner
iner enyo ile / yok eder kentleri
çatışır çelikle et / çatırdar insan
çatırdar kafatasları, göğüs çatıları
başlar büyük şöleni ker'lerin
ölüm bir su gibi akar
akar et, savrulur kemik, kan patlar
ve bir uçtan bir uca vurur çıkar ülkeleri
terkisinde misk, amber, ipek / yok artık
terkisinde bakır, kalay, flüor-spat
antimon, boksit, grafit, kurşun
terkisinde şirketlere yazılı ülke tapuları:
united fruits'a honduras
firestone'a nijerya...

ve başlar aslını soyunmaya dev
giysileri junkerler'in, bosch'un, mannesman'ın
çeliği thyssen'den, pfizer'den
krupp'tan tankları, topları
itt'nin focke-wulf'undan uçakları
dow-chemical'den napalm'i
motorları ford'dan
mazotu, benzini caltex'in, esso'nun
otururlar hesaba-kitaba
her biri alır talandan payını
bmw sürerler porselen dişli avratlarına...

geride kalan bir cücedir o devden
(düşme kâhkül, badem bıyık
şeker kelle, at çene...)
bir para ulağıdır geride kalan
bir kan çerçisi, bir bit—

ya kırar geçer hiç saydığı halkı
ya bir kapitol'de hançerler omuzdaşları
ya leşini yakarlar bir bunker'de
ya da bir elektrik direğine asarlar kadınıyla
göçer gider bir varmış - bir yokmuşa...
sabaha financial times'ta bir duyuru:

wanted
the powerful leaders
in the
america, asia, europe, africa...
signe: the system

"Çağımızın kadını doğmuştur artık ve ben onun şarkısını söylüyorum..."

Aragon

Çeviren: Erdoğan Alkan

Aragon'la söyleşiden.(*)

■ CREMIEUX— *Kadın erkeğin geleceğidir.* **Bu tümceyi çok sevdiğinizi biliyorum ve kadından söz ettiğinizde, ele aldığınız tek başına kadın değil, kadın-erkek çiftidir. Hem kadın-erkek çiftinin mutluluğunu savunuyor, hem de o ünlü dizenizde *Mutlu aşk yoktur* diyorsunuz. Peki bu görüşünüzle nasıl uzlaşabiliyorsunuz?**

□ ARAGON— Kendimle uzlaşmak gibi bir arzum yok, olmadı da hiç. Georges Brassens'in bestelediği ve yaygınlaştırdığı Mutlu Aşk Yoktur, 1943'te yazdığım bir şiirin ilk dizesidir. Aynı soruyu, aldığım mektuplarda, okurlar da sık sık sorar bana: "*Sizin* gibi biri nasıl olur da *mutlu aşk yoktur* diyebilir?" Elsa üstüne yazdıklarımla bu sözün çeliştiğini düşünürler.

■ **Çünkü bu sözle hiç bağdaşmayan mutlu bir haliniz var?..**

□ Mutlu bir halim var?.. Sorunuzun yanıtı çok basit. Söz konusu mutsuzluk, işgal yıllarının mutsuzluğu. Fransa'nın içinde bulunduğu o acıklı durumda mutlu biri olabilir miydi? Şiirin kendisi bu gerçeği sergiler zaten:

Yaşamı silahsız kalmış askerlere benzer
Ki başka giysileri, başka yazgıları var
Sabahları uyanıp kalkmışlar neye yarar
Akşam olduğu zaman, aylak,
çaresizseler

Bu dizeler Fransız ordusunun dağıtıldığı zamanlarda yazıldı. 1943'te, Lyon'da. Ortak bir mutsuzlukta bireysel mutlulukların olamayacağı teması, o zamanlar işlediğim bu tema, aslında hemen hemen, yazdığım tüm yapıtlarda da var. Gerçekte bu şiirde ortaya konulan sorun, mutlu aşkın olup olamayacağı değil, mutlu çiftin olup olamayacağıdır. Kadın-erkek çiftini, erkeğin ve kadının en yüce şekli olarak düşündüğümü söylemiştim. Umarım gelecek günler kadın-erkek çiftine mutluluk taşır. *Elsa'nın Mecnunu*'nda eşlerden "karca portakal ağaçlarınca" yağacaklar şeklinde söz edilir. 1943 dizelerinde çiftin yadsınması, çift yaşama olasılığının yadsınması, o zamana, o koşullara özgüdür, geleceğe dönük değil. Peki, kadın-erkek çiftinin geçmişteki durumu neydi? Herkes



Elsa

bilir, romanlarda olsun, şiirlerde olsun, hep aşkın güçlükleri, terslikleri ve engeller yazılır. Örneğin *Romeo ve Juliet,* örneğin *Werther,* bütün edebiyat mutsuz aşklarla dolu. Mutlu sonlar bile durumu değiştirmiyor. Mutluluğun en çok yer aldığı sinemayı alalım ele, filmler kocaman bir *happy end,* mutlu son öpücüğüyle ve evlilikle bitiyor. Ya sonra? Sonra çeneni kapa, dırdırlanıp durma. Yasal yoldan birleşmiş aşıkların birbirlerine bundan başka söyleyecekleri sözleri kalmıyor.

■ **Kısacası, edebiyatta tatlı sonlarla kurgu yapılamıyor. Evliler romanlarınızda da çok az yer tutuyor...**

□ Ne demek? Ben boşanmaların yazarı mıyım, evliliği küçük mü görüyorum? Hayır, hayır. Ancak, mutluluk ve aşk başka, evlilik başka. Evlilikle mutluluk bir arada olurmuş ya olmazmış, bunlar ayrı şey. Bir kez daha yineleyeyim: yazılarımda üstünde durduğum tek şey, erkeğin ve kadının birlikte mutluluğu; böyle bir varsayıma



Aragon ve Elsa

yanıt araştırıyorum. Hem halklar, hem aşıklar için.

■ **Şiirlerinize bazı kişileri ya da imgeleri soktuğunuzda, gerçeği soktuğunuzda, okurlarınız ya da eleştirmenleriniz onların simgeler olduğunu, özellikle de Elsa olduğunu sanıyorlar. Örneğin, Direniş zamanında sözünü ettiğiniz Elsa, Fransa'nın simgesi miydi, yoksa Elsa'nın kendisi mi?**

□ Fransa'dan söz ettiğimde Fransa'nın adını kullanırım elbette. O dönemlerde, ben *Elsa* dediğimde bazı kimselerin Fransa'yı düşünmüş olmaları çok doğal, kuşkusuz (benim gibi onlar da) bazı düşüncelerin etkisi altındaydılar ve her sözcüğün altında Fransa'yı arıyorlardı. Ancak Petain yönetiminde bile, Fransa konusunda dolambaçlı sözlere gerek duyulmuyordu. Fransa sözcüğünün söyleyene göre değişik anlam ve içeriği vardı. Fransa dedim diye sansür kellemi uçuramazdı. Gerçek şu ki, ben ne zaman Fransa desem, ben başka düşünürdüm, Vichy sansürü başka, hepsi bu. Ama Fransa söz konusu ise şiirlerimde de Fransa diyordum.

■ **Anlaşıldı. Şiirlerinizdeki Elsa, asla bir başka şeyin anlatma aracı, anlatım şekli olmadı.**

□ Hayır. Ancak Elsa'nın ardında da Elsa var. *Elsa'nın Gözleri*'ni de işte bu yüzden yazdım. Sorun'un günlük anlamından öte boyutlar içinde ele alınması gerektiğini düşündüm. Karısından söz etmek kimine göre rezillik, kimine göre duyarlılık. Sorun bu değil, bu yalnızca dış görünüş. Ama ben eğer Elsa diyorsam, yaşantımın bir gerçeğinden söz ediyorsam, demek ki bunun ardında benim için başka şeyler de var. Başkası değil, ancak alışılmış lirizmin, duygusallığın ötesinde başka bir şey. Bu şey varoluşun felsefesi kavramıyla bağıntılıdır ve kitaba daha geniş boyutlar vermemi gerektiren işte bu kavramdır...

(Kitaba eklediğim) sonsözde benim kavramlarımla Çelebice Aşk denen sevda ve Oc halk ozanlarının işlediği kavramlar arasındaki ilişkiyi gösterdim. Oc halk ozanlarının işlediği o eski kavramlar, Fransa uğruna savaş dönemlerinin egemen kavramlarına karşıttı ve kadına saygıyı, horgören bir dille, dilber ahlakı şeklinde sergileyen anlayışa karşıttı. Dilberler ahlakı adını takarak, bile bile bayağılaştırmaya çalıştıkları ahlakın yerine, kabaca senyörler ahlakı diyebileceğimiz erdemi yerleştirmek istiyorlardı. Yani erkeğin kadına üstünlüğünü savunan bir ahlaktı amaçları. Ki ben hep bu düşünceye karşı savaş verdim. O zamanlar kadının yüceltilmesi, faşizmle ahlak anlayışı yönünden de savaşmak demekti. Ayrıca ben, sevdiğim bir kadını, bildiğim bir kadını yüceltiyordum.

LOUIS ARAGON

Türkçesi: Orhan Veli

ELSA'NIN GÖZLERİ

Öyle derin ki gözlerin içmeye eğildim de
Bütün güneşleri pırıl pırıl orada gördüm
Orada bütün ümitsizleri bekleyen ölüm
Öyle derin ki, her şeyi unuttum içlerinde

Uçsuz bir denizdir bulanır kuş gölgelerinde
Sonra birden güneş çıkar o bulanıklık geçer
Yaz meleklerin eteklerinden bulutlar biçer
Göklerin en mavisi buğdayların üzerinde

Karanlık bulutları boşuna dağıtır rüzgâr
Göklerden aydındır gözlerin bir yaş belirince
Camın kırılan yerindeki maviliğini de
Yağmur sonu semalarını da kıskandırırlar
....

Ben bu radyomu bir pekbilent taşından çıkardım
Benim de yandı parmaklarım memnu ateşinde
Bulup bulup yeniden kaybettiğim cennet ülke
Gözlerin Peru'mdur benim Golkond'um, Hindistan'ım

Kâinat paramparça oldu bir akşam üzeri
Her kurtulan ateş yaktı üstünde bir kayanın
Gördüm denizin üzerinde parlarken Elsa'nın
Gözleri Elsa'nın gözleri Elsa'nın gözleri

(Tercüme, 19.3.1946)

■ **Beni en çok etkileyen İbni Arabi'nin sözünü tersine çevirmeniz oldu: "Sevdiğim yaratıyor beni". Bu tümceyi biraz daha genişleterek açıklar mısınız?**

□ Bu tümceyle söylemek istediğim şu: Aşkımın nesnesinde bile beni yaratan ilke bulunur. Yani ben, *ben*'e dönüşüyorum, *bir başkası*'na değil, bir zamanki dağlı olmaktan çıkıp insana dönüşüyorum. *Elsa'nın Mecnunu*'nun özü de bu, yaşantımın anlamı da bu. Şunu herkesin bilmesi gerekir: Yıllardan beri uğruna savaş verdiğim temel kavram, dünyada kadının rolüdür... Aynı şeye romanlarımda da, örneğin *Bale Çanları*'nda da rastlarsınız...

■ **Evet romanın son tümcesinde...**

□ Son iki tümcesinde: Çağımızın kadını doğmuştur artık ve ben onun şarkısını söylüyorum. Ve onun şarkısını söyleyeceğim.

***ARAGON, Gerçekliğin Boyutları, De Yayınevi, Mart 1985.**

söyleşi

"Öyküyle ilgili sorunu gündelik yaşamı sürdürürken zihnimde çözüyorum"



Erendiz Atasü, yayınlanan Lanetliler kitabı ve çalışmaları üzerine sorularımızı yanıtladı.

■ Öyküleriniz okurla, dergilerden önce, *Kadınlar da Vardır* kitabınızla buluştu. Akademi Kitabevi öykü ödülünü de alan kitabınız, kısa sürede okurdan geniş ve haklı bir ilgi gördü. Geçtiğimiz günlerde ise De Yayınevi'nde *Lanetliler* adıyla ikinci kitabınız çıktı. Her iki kitabınızda da, kadınlar, kadınların iş ve aile hayatındaki konumları işleniyor. Bununla birlikte, birinciyle ikinci arasında, dikkatli bir okurun sezeceği yaklaşım farklılığı var. Ne diyorsunuz?

□ Bir yazarın dönüp de yazdıklarına bakması ve onları tarafsız bir açıdan değerlendirmesi zor. Doğallıkla kişi yazdıklarını bilinciyle biçimlendirir. Ama, eline kalemi aldığı zaman, zannederim yazarın bilinçaltı da konuşuyor. Yazdıklarını eleştirmenin yazara düştüğünü hiç sanmıyorum. Gene de sorunuzu yanıtlamaya çalışayım. Sanırım, "Kadınlar da Vardır" da küçük burjuva insanı ve özellikle küçük burjuva kadını, toplumsal koşulların içinde ve toplumsal konumu vurgulanarak irdelenmişti. "Lanetliler" de "içsel yaşantılar" daha fazla dile getirilmiş... Özellikle "Ağlamak" öyküsünde bir evliliğin anatomisi yapılmış, ya da en azından yapılmaya çalışılmış... "Lanetliler" daha içe dönük bir kitap. "Bu neden böyle?" diye soruyorsanız, bilmiyorum... Belki şu sıralar, toplumsal bir durağanlık yaşadığımızdan ve herkesin (duyan ve düşünen herkesin; duyguya ve düşünceye yabancı olan herkesin değil...) biraz kendi içine ve çevresindekilerin içine bakmasından... Bana sorarsanız, bu hiç öyle kötü bir şey değil.. "Birey" denen olguya ve bireysel yaşantıları, bireyin derin ruhsal dehlizlerinde yolumuzu şaşırıp kaybolmamak koşuluyla, tanımak gerektiğine inanıyorum.

■ *Lanetliler*'de (belirgin bir örnek olarak *Ağlamak* öyküsünde) erkek kahramanların daha çok yanlışa düştüğü, sorumluluklarını savsakladığı işleniyor, bu konuda ne diyorsunuz?

□ "Ağlamak"taki koca Mustafa hiç de sorumluluklarını savsaklayan bir eş değildir. Tersine, öyküde Mustafa'nın yerleşik değer yargılarına göre bayağı iyi bir koca olduğu vurgulanır. Ama Mustafa gene de yanlış yapar. Mustafa'nın "bireysel"yanlışları "bireysel kötülügündense" içinde yaşadığımız kültürün erkeği, kocayı, evlilik kurumunu ve bu arada tabi kadını da, çarpık biçimlendirmesinden kaynaklanır. Suç Mustafa'dansa değer yargılarındadır. Bu ögeyi hikâyeye koyduğumu zannediyorum. Erkeklerin daha fazla yanlışa düşmesi olayına gelince... Nerde bir eşitsizlik varsa, orda haksızlık ve yanlışlar vardır. Bu evlilik kurumu için de, genel anlamda kadın-erkek ilişkileri için de böyledir. Şu da açık bir gerçektir ki egemenlik ve güç kimdeyse, onun haksız olmaya itilme olasılığı daha fazladır.

■ *Lanetliler* öyküsünde olsun, ötekilerde olsun, asıl amacınız, sorunların altını çizmek ama, gerek adını andığımız, gerekse diğer öykülerinizde, pek açık olmamakla birlikte çözüm önerileriniz de oluyor?

□ Çözüm önerisi getirmek beni aşar. Bireyler çözümsüzlüğü kabullenip kaderlerine boyun eğmemeliler; durmaksızın çözüm yolları aramalılar diyelim, isterseniz. Sonra, şu da bir gerçek ki, yaşam basit reçetelere uyamayacak denli karmaşık ve devingen bir olay... X'e uyan çözüm Y'e uymaz. X'e bugün uyan çözüm, ona yarın uymayabilir.

■ *Hüzün* öyküsü Düşün'de yayınlandığında, okurlarını mektup yazmaya vardıran bir ilgiyle karşılaştı. Okurlarımız arasında yaygın tartışıldı. Buna göre, vermek istediğiniz mesajın yerini bulduğu söylenebilir mi? Buradan hareketle bir genellemeye varıp, özel olarak öykülerinizin, genel olarak sanatın mesajı konusunda neler düşündüğünüzü öğrenebilir miyiz ?

□ "Hüzün"ü yazarken, bir

mesaj iletip iletmek istemediğimi doğrusu şu an hatırlamıyorum. Düşündüğüm şuydu, günümüzde bir çok erkek büyük bir dram yaşıyor. Onların dramıyla zihnimiz meşgul, en azından meşgul olmalı... Ya geride bıraktıkları kadınları... Ya onların dramı... Gerideki kadınlar gene unutulmuştu, her zamanki gibi... Ben böyle bir kadının acısını yazmak istedim.

Sanatın soyut bir estetik olduğuna inanmıyorum. Sanat yaşamı yansıtmalıdır. Ve sanatın yaşamı güzelleştirmeye yönelik bir amacı olmalıdır. Ama sanat çok açık, çok kesin, çok belirgin bir mesaj taşıyamaz! Edebiyattan söz edeceksek, yapıtla okur arasında, mesajı okura götüren bir iletişim vardır. Ancak, bu iletişim özgür bir ilişkidir. Ve okurun etkileniş biçimine bağlıdır. "Anna Karenina"yı onbeş yaşında okursanız başka türlü, otuzbeş yaşında okursanız başka türlü etkilenirsiniz, bir öyküyü neşeli bir gününüzde farklı, karamsar bir gününüzde farklı yorumlarsınız... Okuruna bu özgürlüğü tanımayan yapıt, bana sorarsanız edebiyat olmaz, resmi kuruluş bildirisine döner. Edebiyatın kişileri de tıpkı gerçek hayatın insanları gibidir. Farklı kimselerde farklı izlenimler uyandırır.

Benim öykülerimdeki mesaja gelince.. Ben kadınların kendilerini ataerkil kültürün gözlüklerinden görüp değerlendirmelerine karşıyım. Kendi kişiliklerini geliştirip, kişilik bölünmüşlüğünden kurtulup, kendilerini kendi gözleriyle görüp, kendi akıllarıyla algılayıp değerlendirmelerinden yanayım. Kadınların, bu işi gerçekleştirirken, zaman içinde kazandıkları ve doğal kadınlık durumunun kendilerine sunduğu bazı güzel niteliklerini yitirmeden, erkek cinsinin dişi bir benzeri haline dönüşmeksizin, ataerkil kültürün kadınları köleleştiren olumsuzluklarından kurtulabilmelerini gönlüm arzu ediyor. Ayrıca yalnızca kadınların değil, erkeklerin de hayli değişmelerini, kültürün onlara zorlattığı baskıcı tavırlarından, üstünlük iddialarından kurtulabilmelerini düşlüyorum.

Edebiyatımızda ezik ve çaresiz, bunalımlı, kaprisli, baş belası; hatta baskıcı bir çok kadın var. Ve yaşamda pek çok dirençli, güçlü, üretken kadın var. Daha doğrusu, güçlülükle zaafı, direnmeyle teslim olmayı, üretkenlikle tembelliği, fedakarlıkla egoizmi iç içe yaşayan kadınlar var. Ben bu kadınları, çelişkileri ve bu çelişkileri doğuran nedenlerle birlikte anlamak ve anlatmak istiyorum.

Hikayelerime inatla bir mesaj koyduğumu iddia edemem. Ama düşüncem budur; bu ne kadar satırlara yansıyor, onu da bilemem.

■ *Gerçek ve Düş* öykünüzde çok ilginç bir tartışma yer alıyor. Gerçekteki düş, düşteki gerçeklik olayını biraz daha açar mısınız?

□ Ne gerçektir, ne değildir? Gerçeğin kaç yüzü vardır? Gerçek kişilere göre değişir mi? Pirandello'nun "Size öyle geliyorsa öyledir" oyunundan, Antonioni'nin "Blow up" filmine değin pek çok yapıt bu soruları sormuş. Bana göre gerçek mutlak değil, bağıldır; düş de öyle...

Basitçe bir örnekleme yapalım.. Diyelim ki günlerdir iş arayan birisi, hem de gönlüne göre bir iş bulmuş. Ya da diyelim ki bir delikanlı sevdiği kıza açılmış, kız da onun duygularına karşılık vermiş. Genç adam sevinçle evine koşturuyor. O sırada feci bir yağmur yağıyor ve adamcağız iliklerine kadar ıslanıyor. Ancak yağmurun farkına bile varmıyor. Az önceki sevincin anısıyla ve onunla ilgili geleceğe dönük düşlerle öylesine kendinden geçmiş. Bu insanın o andaki gerçeği hangisidir? Farkında olmadığı fiziksel çevre mi? Yoksa beyninin içinde yarattığı düşler mi?...

Ayrıca düş gerçeğe, gerçek düşe dönüşebilir. Yaşanmış bir olay bizi düşlere, düşlerin gücü bizi eyleme itebilir. Bu sürecin en güzel örneği aşık olmuş herkesin bileceği gibi, "aşk" dediğimiz ilişkidir.

■ *Denizin Türküsü* öyküsünün tema olarak öteki öykülerinizden ayrıldığını söyleyebilir miyiz? Bu kitabın bütünlüğü içindeki yeri sizce nedir? Bu söz konusu öyküdeki *insan'a* biraz acımasız yaklaşılıyormuş gibi geldi, yani, açarsak, insanların ele aldığınız durumdaki yanlışlarının, belli bilinç olgunluklarının gerisinde olmalarından kaynaklanması gerçeğinin göz ardı edildiğini ve epeyce fantastik kaldığını düşündürdü?

□ "Denizin Türküsü"nün tema olarak diğer öykülerden çok fazla ayrıldığını sanmıyorum. Gerçi bazı farklar var. Gene bu öyküde de küçük burjuvaların aile içi yaşantıları anlatılıyor. Yalnız bu olaya, örneğin "Ağlamak" ya da "Gerçek ve Düş"teki gibi "içten" değil, daha "dıştan" bakılıyor. Bu bağlamda, belki öykü "Kadınlar da Vardır"a daha uygun düşebilirdi; olabilir.

Öyküde "insana acımasız bakılmasına" gelince... Öykünün genelde insana değil, belirli bir yer ve zamandaki ülkemiz küçük burjuvasına değindiğini izninizle belirteyim. Öykünün "acımasız" olduğu doğrudur. Merhametten maraz doğduğu da doğrudur... Ben de bir küçük burjuvayım. Doğallıkla bu konumun çelişkilerini taşıyorum. Bazen bu çelişkili insanlara gerçekten anlayışla ve sevecen yaklaşabiliyorum. Ama bazen. Özellikle küçük burjuva aydınının kendini aşabilme, dönüştürebilme uğruna verdiği savaşım ve çoğunlukla bu alanda uğradığı dramatik yenilgi beni çok etkiliyor. "Kadınlar da Vardır"ın bir eleştirisinde, sonuçta öykülerdeki herkesi bağışladığım yazılıydı. Düşündüm, eleştirmen haklıydı. Bazen kişilerin yetiştiriliş biçimlerini, çocukluklarında temeli atılan kişilik yapılarını aşamayacaklarını ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak yanılgılara düşeceklerini düşünüyor ve onları gerçekten içtenlikle hoş görüyorum. Bazen... Bazen de öfke duyuyorum. Yani aynı konumun insanına bakışım, sınıfsal yapıma uygun düşecek biçimde çelişkili!... "Denizin Türküsü"nü öfkeli bir ruh halinde yazmışım herhalde. (O hikayeyi çok kısa sürede yazdığımı hatırlıyorum.)

"İnsanların yanlışları belirli bilinç olgunluğunun gerisinde kalmalarından kaynaklanıyor" diyorsunuz. Peki... İzninizle sormak istiyorum. Hiç olmazsa parasal olanakları olanları (ağır yaşam koşulları altında ezilenleri demiyorum) bilinç olgunluğuna yaklaşmaktan alıkoyan nedir? Kafasını geliştirecek bir kitabı, parasal açıdan rahatça alabilecekken ve okuyabi-

lecekken, akşamları mıhlanmış gibi televizyon cihazının karşısına geçip, anlamsız dizileri görevmişçesine seyreden, olan bilinç ve olgunluklarını da futbol maçları, altılı ganyanlar, spor totolarda günden güne yitiren küçük burjuvalara ne demeli?... Tiyatroya, sinemaya, konsere gidebilecek parası ve vakti varken, hiç böyle şeyleri aklına bile getirmeyip evine tıkılan, hafta sonu ve geceleri sıkıntıdan patlayan, kendisine kitap alacağı yerde video edinen, sonra da birçok sanat değeri yüksek video film dururken, nerde saçma sapan bir kaset varsa onu bulup buluşturup seyreden küçük burjuvalara ne demeli?... Ya iş yerlerinde kısır çekişme ve dedikodudan başka şey üretmeyen, küçücük çıkarları uğruna olmadık düzenler kurup cadı kazanları kaynatan, içlerinde biriktirdikleri ağuyla kendilerinden bir parça daha hayata dönük ve üretken meslekdaşlarının yaşamlarını cehenneme çevirmek için onların her anını zehirleyen, onlara açıkça manevi işkence uygulayan küçük burjuva çalışanlarını ne yapalım?... Zekaları, kültür birikimleri hatta yetkileri varken, bunların hiç birini kullanmayan ya da kullanamayan, inatla at gözlüğü takmakta ya da bunu çıkartmamakta direnen; hayatta çocuklarını yabancı dil öğreten bir okula sokmaktan başka toplumsal, bireysel hiç bir amaç taşımayanlara ne diyelim?... Onlara da mı sevecen yaklaşalım... "Kardeşim suç sizin değil, düzenin..." mi diyelim... Hiç mi öfke duymayalım... Ben bu kadar sakin olamam.

■ **Kitabınızdaki birinci öykü *Arda Kalan*, oldukça uzun bir öykü. Bünyesinde, bir romana rahatlıkla yetecek malzemeyi taşıyor. Önce bu konudaki düşüncelerinizi sormak istiyorum; ardından, öykü tekniğinizle ilgili olarak: ilk bakışta hemen hiçbir çekiciliği yok gibi gelen, ama öykülerle yoğruldukça insanı alıp götüren bir anlatımınız var. Ve bütün bunlar yalın süssüz, işlemesiz bir gömlekle giydirilmiş... Sizi dinleyelim.**

□ Benden gene kendi kendimin eleştirmeni olmamı istiyorsunuz. Bu işi hakkıyla yapabileceğimi hiç sanmıyorum.

"Arda Kalan" uzun bir öykü. İlk kitaptaki "Kadınlar da Vardır" ve "Özlem Zamanı Geçti" de uzun öykülerdi. Her zaman yazdıklarıma egemen olduğumu iddia edemem. Bazen öyküdeki kişiler ve ilişkiler bana egemen oluyor ve öyküyü biçimlendiriyor, uzatıyor. Bu iyi mi, kötü mü, bilemeyeceğim. Belki de roman yazmak istiyor ve cesaret edemiyorum. Yani sözü geçen öykülerin hiçbirisine başlarken böylesi uzun öyküler yazacağım diye verilmiş bir kararım yoktu.

Bir kısa öykü, sanırım yaşamın bir bölümünü, bir ögesini, bir olayı, bir anı, ne bileyim bir duyguyu anlatır; ama ayrıntılarıyla, canlılığıyla çarpıcılığıyla... Belki kısa öykünün zorluğu buradadır. Adını şu an anımsayamadığım bir yazar kısa öykünün en zor edebiyat türü olduğunu söylemiş. İyi yazılmışsa sonsuz bir tad bırakır kısa öykü; iyi yazılmamışsa hiç bir şey...

Romandaysa okur, hayatın karmaşık ilişkilerini, doluluğunu,



yoğunluğunu hissetmek istiyor. Uzun öyküde de bu böyle. Uzun öyküye yaşamın yoğunluğu yansımışsa eğer, öykü bir takım acemilikler taşısa bile, bir yerden okurla iletişim kurabiliyor. Ben, "Kadınlar da Vardır"ın benim için tatlı bir sürpriz olan beklenmedik başarısını biraz da böyle bir iletişime bağlıyorum. Uzun öykü kolaylıkla bodur kalmış bir romanı andırabilir. Öyküler önce yavaş yavaş zihnimde beliriyor. Bu bulanık belirme, ben gündelik işlerimle uğraşırken oluyor ve bu süreç uzun zaman alıyor. Sonra zihnimde beliren imgeler yoğunlaşıyor ve hızlanıyor ve ben bulabildiğim ilk boş zamanda çala kalem, son derece berbat bir el yazısıyla bunları kağıda geçiriyorum. Daha sonra, biraz daha geniş bir zaman bulunca yazdıklarım üstünde çalışıyorum. Düzensiz bir çalışma tarzım var. Küçük çocuklu çalışan bir kadın olarak, düzenli bir çalışma tarzını sürdürebilmem zaten düşünülemez. Yazma sırasında gerçek bir sorunla karşılaşırsam, öyküye ara veriyorum. Öyküyle ilgili sorunu daktilo başında değil, gündelik yaşamı sürdürürken zihnimde çözüyorum. Bazen haftalar veya aylar geçiyor ve öykü yazmıyorum.

Ama buna karşın her gün el yazısıyla, sonradan atsam bile, bir sayfa bir şey yazarım. O gün beni etkileyen bir olayı, bir insanı, bir duyguyu kağıda dökerim. Bu işi bazen takside, bazen yer bulmuşsam otobüste, bazen öğle tatilinde, bazen de geç saatte evimde yaparım. Bu gündelik yazma edimini yerine getiremezsem, yaşayamam dersem, lütfen abarttığımı sanmayın. Yeni yeni farkediyorum ki, bu "güncevari" yazma edimi sırasında, insan hiç farkına varmaksızın, yaşamdaki ilişkileri kavrıyor ve "anlatmayı" öğreniyor.

■ **Öykülerinizden çıkarılacak sonuç, kadın-erkek ilişkilerindeki yanlışlar karşısında çözümsüzlük *olmasa* gerek. *Bir* bakış açısı getirmeye çalıştığınız söylenebilir mi?**

□ Beni bağışlayın. Yüzyılların çelişkisine ben birkaç satırla nasıl çözüm getireyim?... Çözüm çarpık toplumsal alt yapının düzelmesinde. Bu düzelmenin tek başına bir işe yarayacağını sanmıyorum; izninizle bunu belirteyim. Çözüm yeni alt yapının, yeni bir üst yapı oluşturmasında; bu yeni kültürün yeni bireyler biçimlendirmesinde. Çözüm yılların ve kuşakların ardında... Peki biz ne yapalım?... Bu her bireyin kendi yaşam serüveninde yanıtını bulmaya çalışacağı bir soru. Yanıtı bulur ya da bulamaz.. Herhalde önce kendi kişiliğimizdeki feodal değerlerin olumsuz tortularını önce tanımaya, sonra da elimizden geldiğince temizlemeye çalışalım. Belki böylece daha az yanılırız. Ve biz kadınlar için söylüyorum. Yaşam sadece erkeklerle, kocalarımızla ve çocuklarımızla olan ilişkilerimiz değildir. Yaşam bazen, bir aileden sayıca kat kat fazla insan gruplarını ilgilendiren büyük amaçlar; bazense sadece bir deniz kıyısında solunan iyot ve yosun kokusunun küçük ama katıksız güzelliğidir.

Hiçbir Şey Bize Yabancı Olmamalı

Ömer B.Canatan

Doğru ya da yanlış, ilk bakışta insana sahip çıktığı görünümünü veren belirgin bir tutuma, edebiyatta, sinemada, resim ve müzikte, politik literatürde ve günlük konuşma dilinde, eskiye oranla bugün daha çok rastlanıyor. Ülkemizde gözlemekte olduğumuz bu durumu batıda da görmek ve insanın son derece gelişkin bir maddi zenginlikler temeli üzerinde dahi içine düştüğü manevi yoksulluğun tartışmalara konu olduğunu izlemek mümkün. İnsan imajını yoğunca kullanması ve onun bundan sonraki geleceği üzerine kafa yorması yönüyle ayırt edilebilecek bu tutumun, özellikle son yıllarda güçlenmiş olmasını; bu yılların ülkemizde ve dünyamızda, insana acı veren, ölümün, açlığın ve insan soyunun aşağılanmasının genelleştiği bir süreç şeklinde geçiyor olmasında aramak doğru olur kanısındayım. İnsanın "ayak altına" gittiği her durumda, hayata ilişkin yorumun en dikkatli süzgeci durumundaki sanatta insan ögesinin daha somut ve geniş yer tutmasını doğal karşılamak gerekir. Politikada ve günlük konuşma dilinde insan temasının her zamankinden daha çok öne çıkması, her halükârda, toplumun kendini koruma güdülerinin açıkça harekete geçmiş olmasına ve bunu hiç değilse pasifçe ifade ediyor bulunmasına bağlanabilir. Öte yandan, günümüz dünyası, insanın gerçek anlamda özgürleşmesinin imkân dahilinde olduğunun somut örneklerini içeriyor. Bu somut örnekler, tarafından aşılarak inkâr edilmiş toplumsal ilişkiler ise, kendi devamlılığını sağlamak bakımından, hem insanın bilinç ve eyleminin tarihsel-zorunlu yönünü saptırmaya, hem de alternatif öneriler bulmaya çalışıyor. Konu hep İNSAN olarak kalıyor, çünkü o artık, tarihin yasallığını aşarak kendi yasallığını egemen kılmaya çalışıyor ve bu olgu, tarihin alışılagelmiş seyriyle birlikte, yerleşik ilişki ve yargıları da sarsıyor.

Çokça kullanılan insan kavramının, dilin öteki bütün sözcüklerinden daha zengin bir muhtevaya sahip olduğu veya olması gerektiği, oysa, bu kavramın öne çıkması ölçüsünde düşünce hayatımızın ve toplumsal pratiğimizin zenginleşmediği ayrı bir tesbit olarak kaydedilmelidir. Belki de sorun, bu kavramın farklı anlamlarda kullanılabilir ve farklı tutumlara kaynaklık edebilir olmasından doğuyor. Genel olarak insan-doğa ve insan-toplum ilişkilerine bakış açısı, kavramın içeriğini belirlemekte, bu bakış açılarının çeşitliliği ölçüsünde insan sözcüğüne farklı anlamlar atfedilmektedir. Dolayısıyla, konuya ilişkin felsefi çarpıtmalarla insanın bilimsel kavranışı arasındaki farkı ayırt edebilmek bakımından, kullanılan sözcüğün ve imajların içeriğine eğilmek gerekiyor.

İnsanın ne olup ne olmadığının tartışılması ve ne olabileceğinin araştırılması, insanın kendisi kadar eski bir konudur ve bilgilenme sürecinin ilk tarihsel basamağına kadar geri gider.

İnsanın, evren ve doğası hakkındaki bilgisi ile kendine ilişkin bilgisi, daha başlangıçta bir bütünlüktür ve onun evreni kavrayış biçimi, kendi kendisini kavrama biçimini ve kendi varoluşuna dair felsefesini, büyük ölçüde belirler. Kuşku yok ki, doğa hakkındaki bilgimizin basit ve somut algılarla oluşmaya başladığı ilk bilinç basamağında, kendimizi kavrayışımız, son derece eksik ve yanlıştır. Ve bu uzun bir tarihi dönemde, doğa hakkındaki bilgimizin, onda bize üstün görünen şeyin bir sır değil yasallık olduğunu kavrayacağı zamana, ama esas olarak bizi biçimlendiren ve doğrudan eylemimiz sonucu oluşan sosyal ilişkilerimizin mantığını bulacağı zamana kadar hep böyle kalır. Şüphesiz, bu uzun zaman, bilginin adım adım çoğaldığı, gerçeğe biraz daha yaklaşarak, insan-doğa ve insan-toplum ilişkilerine daha inandırıcı yorumlar katarak geliştiği bir zamandır.

İnsan kavramının bugünkü en ileri ve bilimsel içeriğini daha iyi tarif edebilmek bakımından, sorunun nasıl tartışıldığını ve bu tartışmanın nasıl geliştiğine kısaca bakmak gerekiyor.

Gelişiminin belli bir safhasında insanın kendisini doğa güçleri karşısında zayıf ve "sonlu" bir varlık olarak algılamış olması çok doğaldır. Dolayısıyla, gerek toplum yaşamı ve yasallıkları, gerekse doğa ve yasallığı, —insanın bu kendini kavrayışı açısından— eğer bireyin "sonlu" oluşunu aşıyorsa, "ebedi"ve"mutlak"; yok eğer onun sonluluğu içinde kalıyorsa "sonlu" olarak görünür. "Güllere bahçıvan sonsuz", insana, toplumsal ortamı mutlakmış gibi gelir. Bilinç henüz, "sonsuz" sayıda "sonlu" olanın birliği anlamında "sonsuzluğu" açıklayabilecek düzeyde değilse, her şeyin bir başlangıcı, yani bir yaratılmışlığı söz konusudur. Yaratılmışlık olgusunu maddi doğanın kendi içinde açıklayabilecek somut bilgiye ulaşıncaya kadar, mutlak gerçek, doğanın ve

insanın dışında kalır.

Evren ve doğasından ve insandan bağımsız olarak düşünülen mutlak, tarif edilemez olduğu veya ancak böyle tarif edilebildiği ve açıklanamayan bir sonsuzluk vasfını taşıdığı için, gerçek anlamda "varlık" olamaz, dolayısıyla "hiçlik"tir. İnsan ise, olsa olsa bu "hiçliğin çok kısa süren bir kusurundan" ibarettir.

Böyle bir bilinç boşluğunda insanı doğru olarak açıklamak elbette ki mümkün olamamıştır. Ama insanın varoluşuna ilişkin kimi sorular başından beri sorulmuştur.

a-Acaba insan "evrende bir zerre" midir, yani sonsuz doğanın ve üzerinde yaşadığı dünyanın yasalarına, alın yazısı gibi önceden saptanmış ve değiştirilemez olan kurallarına kesin olarak bağlı bir varlık mıdır? Yoksa, çevresindeki dünyadan nitelik olarak ayrı, aktif ve yaratıcı, doğaya karşı direnç gösterip yaşadığı dünyaya kendi izini ve bırakabilecek bir varlık mıdır?

b-Acaba insan, gerek kendisini, gerekse üzerinde yaşadığı dünyayı tam olarak idrak edip onun bilgisine varabilir ve bu bilgisiyle çevresindeki dünyaya "karşı" mücadele edip onu oluşturan güçler üzerinde kendi üstünlüğünü kurabilir mi? Yoksa evrenin esrarını keşfetmeyi ümit etmiş olmakla büyük bir yanlışa mı düşmektedir? Doğanın ve toplumsal gerçekliğin gizli ve karşı konulamaz olan güçlerinin yarattığı olaylar önünde insanın boyun eğmekten başka çaresi yok mudur?

c-İnsanın varolmasındaki "hikmet" ve bu dünyadaki amacı ne olabilir? Karşısına çıkan felaket ve acılara katlanmak, kendisine "yabancı" olan doğadaki nesnelerin ebediyyen tutsağı olarak kalmak durumunda mıdır? Yoksa insan, bu dış dünyayı değiştirebilir, doğayla arasındaki ilişkileri kendi denetimine alabilir, insanlar arasındaki toplumsal ilişkileri yönlendirebilir ve buradan kendi özgürlüğünü gerçekleştirip, mutluluğunu kurabilir mi?

d-İnsan nedir ve ne olabilir? Yahut ne olmalıdır? Doğasından gelen günahkârlığın bu dünyada ödenmesi gereken kefaretinin değişmez borçlusu mudur ve bu somut varoluşunun kesin hesabını vereceği günü beklemek kaderiyle mi bağlıdır? Yoksa yaratılışının güzel, saf ve aynı zamanda güçlü bir yanı vardır da, o bu yanıyla dünyasını ahlaki ve entellektüel güzellikler ile donatmayı becerebilme iradesini ortaya koyacağı bir gelecek zamanımı beklemektedir?...

Bu sorular çerçevesinde insanın değişik yönlerinin tartışıldığı yüzyıllar boyunca soruna kökten ve açıklayıcı bir cevap bulmak mümkün olamamış, bütün felsefe tarihi, ya dinsel ideolojiler, ya kaba algılardan ibaret maddeci görüşler, çoğunlukla da egemen idealist ideoloji kapsamında kalarak insanı gerçek anlamda tarif etmeyi başaramamıştır. Ancak, insanın zorunlu pratik faaliyeti içinde biriken deneyleri ve iş sürecinin sağladığı bilgi, onun kendisi ve doğası hakkındaki kavrayışını geliştirmiş, dolayısıyla, insanın ne olup ne olmadığına ilişkin tartışma, belli bir süre hep idealizmin kısırlığında kalırken, aynı zamanda tartışmanın niteliği ve yöntemi de sürekli gelişmiştir.



Yaratılmışlık olgusunu maddi doğanın kendi içinde açıklayabilecek somut bilgiye ulaşıncaya kadar, mutlak gerçek, doğanın ve insanın dışında kalır.



Sorunun kavranabilir bir çözüm yoluna girmesi ve insana ilişkin felsefi açıklamanın kökten yön değiştirmesi, onun "bireyselleşmesinin" sosyal ortamını sunan tarihsel aşamaya ulaşılmasıyla mümkün olmuştur. Helvètius, Diderot, Lessing, Herder vb. gibi düşünürlerin çabalarıyla tartışma yeni bir boyut kazanmış; bu düşünce temeli, giderek ve son çözümlemesiyle 19. yy'da insanın ve ona bağlı bütün ilişkilerin bilimsel açıklamasına ulaşmıştır.

İnsanın bu bilimsel açıklaması, öyle birkaç sözcükle geçiştirilecek bir gelişme olmayıp, tarihsel bir dönüm noktası niteliği taşır. İnsanın kendisi ve maddi ve sosyal doğası hakkındaki bu gerçek bilgiye ulaşması, hem o güne kadar bilincine varamadığı kendi tarihinin açıklanmasının yolunu açmış, hem de onun geleceğini belirlemiş; çünkü ona, pratik faaliyetinin yönlendiremediği sonuçlarını bundan böyle yönlendirebilme, ilişkilerine ve bütün bir "dış" dünyasına yön verebilme gücünü kazandırmış; daha doğrusu ona, kendinde her zaman varolan bu gücü görme olanağını sağlamış oluyordu.

İnsanı, doğanın öbür elemanlarından nitelikçe farklı kılan ve onun o güne kadarki gelişiminin de açıklaması olan "şey", bu "insansal öz, kesinlikle bireyin tabiatında varolan bir soyutlama" değildi. İnsan, bir yanıyla bireysel pratiğinin sağladığı bilgi birikimi aracılığıyla kendini ve pratiğini yetkinleştirmeyi başarıyor, öbür yanıyla da pratiğini bu yükselen bilgisi aracılığıyla daha yetkin ve estetik hale getiriyor ve bunu, görünür bir toplumsal ilişki içinde gerçekleştirdiği için, kendi bireysel gelişimi, somut ifadesini toplumun gelişmesinde buluyordu. Dolayısıyla, sözcüğün bütün anlamlarında "bireyin" gelişimi ve yetkinleşmesinin nesnel biçimi, bireysel olanda değil, toplumsal olanda aranmalıydı ve insan, kendi eyleminin yarattığı toplumsal koşulların bir ürünü olarak kavrandığında, ancak anlaşılabiliyordu.

Madem ki insan *"kendi eyleminin sonucu"* olan "birtakım koşulların ve yetişme biçimlerinin ürünüdür", dolayısıyla "değişen insan da değişen koşulların ve değişen yetişme biçimlerinin" ürünü olabilir; ve o halde aynı insan, "koşulları değiştirenin de kendisi olması" bakımından, kendi gelişmesinin temel mekanizmasını da kendi ellerinde tutar. "Koşulların değişimiyle insan faaliyetinin bütünlüğü ve birlikteliği, yaşamın

sürekli olarak yeniden yaratılması", insanın çevresi aracılığıyla çevresini ve kendini yeniden ve yeniden üretmesi şeklinde ifade edilebilir.

İnsanın yaratıcı gücünü ortaya koyduğu süreç içindeki çalışması, "tamamıyla onun toplumsal varlığının maddi koşulları ile bağımlıdır" ve bir "zorunluluk olan insan özgürlüğü, aynı zamanda hem insanın insansal özünün ortaya çıkmasıdır, hem de onun kişisel faaliyetleri, ilgi duyduğu, amaçladığı şeyler —hep doğru olarak saptanmış biçimiyle— yetenekleri ve bireysel kişiliği ile doğrudan ilgilidir." İnsan, "sadece üzerinde çalıştığı malzemenin biçimini değiştirmekle kalmaz, bunun ötesinde kendi hareket tarzının yasasını tayin eden kendi amacının da farkına varır." İradesini bu amacına tabi kılmak kaydıyla, insan, "şundan veya bundan uzak durmak gibi bir güçle değil, kendi gerçek bireyliğini öne sürmek gibi olumlu bir güçle" özgürlüğünü kurabilir. İnsanın kendi kişiliğini en tam ifade edebilmesi ve "dış" dünyasına hükmetmesi anlamındaki en tam özgürlüğü, belli bir mülkiyet ilişkileri altındaki geçerli yasaların tarihsel açıdan sınırlılık getiren koşullarıyla çeliştiği için, koca bir tarihi süreçte hiçbir zaman gerçekleşmezken, gelinen noktada "bireyin" kendi eylemine yön verip bu çelişkiyi çözmesi ile gerçekleşmektedir. Politik, kültürel, örgütsel, ahlaki ve giderek hayatın bütün pratik faaliyet alanlarında, önceden keşfettiği yasallığın kestirilebilir sonuçlarına da hazır bir insan, yaratılışının saf ve temiz yanını doğasına da yansıtmayı başarabilir.

Ama, yine de *büsbütün* insana bağımlı kalmayan bir süreçtir insanın gerçek anlamda özgürlüğünü kurabilmesi. "İnsan soyunun yeteneklerindeki gelişme, bireylerin çoğunluğunun, hatta hatta geniş sosyal katmanların pahasına gittikçe artar ve sonunda —kendi gelişiminin engellerini— oluşturan çelişkiyi yıkarak bireyin gelişimiyle çakışır; bireyin daha yüksek gelişmesi, böylece, bireylerin pek çoğunun kaçınılmaz biçimde kurban gittiği bir tarihsel süreç içinde sağlanmış" olur.

"Bireylerin pek çoğunun kurban gittiği"ne kelime; insanın kendi emek ürünlerine yabancı kaldığı bütün bir tarihi dönemde insan, insanlaşmasının engeli durumundaki sosyal ortamı nedeniyle özgür olamadı. Doğa güçleri karşısındaki, bilimsel-teknolojik devrim sayesinde edinilmiş kesin zaferi ve üstünlüğü dahi, bu üstünlüğün kullanım biçimleri açısından bakıldığında, belirlenmiş bir sosyal mülkiyet ilişkileri biçimi nedeniyle, insana özgürlük vaad etmek şöyle dursun, onu kendi iradesi dışında gelişen bir birikim sürecinin artan oranda kölesi ve hatta bütün bir insan soyunu bu devrimin bir uzantısı olan nükleer tehlike karşısında

Kendi emek ürünlerine yabancı kaldığı bütün bir tarihi dönemde insan, insanlaşmasının engeli durumundaki sosyal ortamı nedeniyle özgür olamadı.

"kendi eyleminin kurbanı" durumuna getirmiştir.

İnsan için "kendi içinde bir son" anlamına gelen kesin özgürlük, onun ürünlerine, işine, kendine yabancılaşmasının bütün görünümlerinin ortadan kaldırılması durumuyla özdeştir. Ancak bu, yabancılaşmayı yaratan maddi ortamın değiştirilmesiyle ve bir anda gerçekleşmiş olmaz. Oldukça uzun, karışık ve bilincin gelişmesiyle nesnel koşulların değişimi arasındaki her zaman geçerli kalmış "zaman farkından" kaynaklanan bir dizi çelişkilerle dolu sürecin sonunda insanın gerçekten özgürleşmesi sağlanabilir.

Böyle bir nesnel sürece inanmadığı veya bu süreci belirsiz bir geleceğe bağlı gördüğü veyahut düşünme yeteneği ve çıkarı böyle elverdiği için, insandan yana görünüp onun adına kesin bir umutsuzluğu, yepyeni bir ideolojiymiş gibi sunan günümüz batı felsefesinin "inceltilmiş" modellerinin de konumuzla ilgili yanlarını burada kaydetmek gerekir. Artan emek üretkenliğine rağmen bir türlü genelleşemeyen insan refahının bilimsel açıklamasından kaçarak, bu temeli insan yararına değiştirmenin mümkün yol ve yöntemlerini atlayarak; özeti, insanlığın acılarına sırtını çevirip kendi postuna özen göstermeyi öne alarak varılmış bir "insancıllıkla" insan için soyut bir gelecek öngörülmektedir. Batı düşüncesinin bu öngörüsünde insanın kendi gerçeği yerine, çarpıtılmış imajları yoğunluktadır ve insana ilişkin bu imajlar aracılığıyla önce insan, sonra da onun doğal geleceği çarpıtılmaktadır. Halbuki somut gelişim, insan soyunun ardından "ağıt" yakmaya hazır olmamızı gerektirecek yönde değildir. Kendi toplumunda ahlaki ve hukuki açıdan adaletli olan şeylerin dahi sosyal açıdan adaletsiz olduğunu görmek, batıda yeni metafizik düşünceleri tahrik eden bir rol oynamaktadır. Batının bu sosyal gerçeği, insani pek çok sapkınlığın ve bunalımın sebebi olsa bile, insanın yıkılışının kaynağı olamaz. Ama bunu böyle yorumlamak ve estetik ögelerin gücüyle yaygınlaştırmak, bilhassa gençleri, önlerinde "her şeyi düzeltmeye yetecek kadar" uzun bir zaman bulunması bakımından umutlu ve enerjik olması gereken gereçleri, yozlaşmaya, nihilizmin değişik biçimlerinin peşinden sürüklenmeye ve bir hiçlik noktasına götürmektedir. Bu gençler, çarpıtılmış bir "insancıllık" aracılığıyla, hem güncelliklerini, hem de insanın tarihsel geleceğini inkâra varan bir yere sürüklenmişlerdir, halbuki, kavradığımız insan, bu karamsarlıktaki bir çaresizliğe hep yabancı kalmıştır.

Umutsuzluk düşüncesi, insanı kendi çıkarlarına ilgi duymaktan alıkoyan yanıyla egemen ideolojiye uygun düşmektedir. Sanki çıkarın savunulması, çıkarlardan vazgeçmekle kazanıldığı sanılan erdeme ters düşmektedir. Bu tam da, insanın, kendine ait olmayan çıkarlar hesabına ve soyut bir ahlakçılıkla harcanması olur. Halbuki, "iyi anlaşılmış bir çıkar, ahlakın ilkesidir.",

söz konusu olan, insanın kendi çıkarlarını insanlığın genel çıkarları doğrultusunda belirleyebilme yeteneğidir. Birey, bu anlamda, iradesini kendi toplumunun gerçeğinde her zaman bulamayabilir. Ama kendi kişiliğini belirleme iradesi yine de dokunulmaz olarak kalır ve insan "kendi kendisini tanıyabildiği, kendini bütün yaşamsal ilişkilerinin değer ölçüsü haline getirebildiği, yargılarını kendi insanlık özüne uydurabildiği, dünyayı kendi yapısının isteklerine uygun, gerçekten insancıl biçimde kurmayı bireysel amacı haline getirebildiği oranda" kendi insani özünü korumuş olur.

İnsanın bilimsel kavranışına dair felsefi teoriyi, maddi temeli ne olursa olsun, insanın bulunduğu her toplulukta ayakları üzerine oturtmak mümkündür. Bunun zorunluluğunun anlaşılması bakımından değil ama, belki kesin olarak başarıya götürebilmesi için "sosyal ilişkilerin belli bir gelişkinliğinin gerekliliğinden" söz edilebilir. İnsan da zaten, bilimsel kavrayışla bu sosyal ilişkilerin hem ürünü, hem de mimarı durumunda bulunduğuna göre, özgürlüğün şu veya bu temelininin eksik olduğundan bahisle mümkün olamayacağını söylemek hep safsata olarak kalır. İnsanın ve iradesinin bulunduğu yerde, özgürlük hep mümkündür.

Kendi toplumumuzdan genel bir kesit alarak, insanımızın bugünkü durumuna, ve bu durumuna uygun düşen sosyal ve ekonomik ortamına baktığımızda, insanın bilimsel kavranışını veren teorinin önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Tesbitlerde hemen herkes birleşiyor ve buradan inkâr edilemez sosyal gerçekliğimizin en kaba çizgileri ortaya çıkıyor, fakat bu gerçekliğin farklı açılardan yorumu, farklı tutumların da kaynağı oluyor.

Toplumsal kültürümüzün istisnasız bütün alânlarında belirgin bir çürüme, insani ilişkilerde genel bir yozlaşma ve ahlaki değerlerin giderek hızla kokuşması sonucunu veren kriz gerçeğimizin ekonomik boyutu bilimsel kesinlikle saptanabilir. Fakat sosyal sonuçları ve insan faktörüne ilişkin etkileri bakımından aynı kriz sürecine çok daha değişik açılardan eğilmeye ihtiyaç vardır.

Kriz, ahlaki ve kültürel boyutları yönünden bakıldığında, insan için hiç değilse daha iyi bir gelecek uğruna katlanılabilir olan açlık ve yoksulluktan başka, katlanılmaz olan sonuçlar da hazırlamaktadır. Faktörler aynı kaldıkça bu sonuçlar daha genelleşip toplumsal nitelik kazanacak, insan için ifade ettiği yıkımı matamatiksel kesinlikle ortaya koyacaktır.

Genel eğilim, erdem sayılan her şeyin "daha ileri ekonomik amaçlar" uğruna bir kenara itilmekte oluşudur. Bu "daha ileri ekonomik amaç", insan için belirlenmiş bir amaç değildir. İnsan için salt "ekonomik" amaç diye bir şey



İnsan için "kendi içinde bir son" anlamına gelen kesin özgürlük, onun ürünlerine, işine, kendine yabancılaşmasının bütün görünümlerinin ortadan kaldırılması durumuyla özdeştir.



zaten söz konusu olamaz. İnsanın kendinden başka amacı bulunmamaktadır. Burada "amaç" olarak belirlenmiş şey, sosyal gerçekliğimiz içinde en genel birikim yasasının işleyişinin önündeki engellerin temizlenmesi olarak şekilleniyor. Şüphe yok ki, emeğe hürmetten başlayarak, eşitlik, kardeşlik, dayanışma, dürüstlük vb. gibi ahlaki kıymetler de bu engeller arasında bulunuyor. Bu değerlere bağlılık, toplumsal "köşeyi dönme" histerisi karşısında "yadırganan" bir tutum haline geliyor. Ve çevrenin bu kapsamda yozlaşması, zaten birikim kanununun doğal bir sonucu iken, bu kez daha hızlandırılmış şeklinin, çok doğal bir sonucu olarak görünüyor. İnsanın bilinci ve genel olarak kültürü de buna göre şekil alıyor. Bu gelişme, yeni bir tercihten değil, eskinin kendisinden, insanla gelişiminin engelleri arasındaki mevcut çelişkinin giderek daha çok olgunlaşmasından kaynaklanıyor.

Çürüyerek eskimekte olanın, kendi tabiatının yasasını yalan, dolan, riya, entrika, akla gelebilecek her türden yolsuzluk ve soysuzluk olarak açıklaması şaşırtıcı değildir ve insan için gerçek tehlike buradan doğmamaktadır. Felsefi anlamda her "çürüyen eski içinden yeninin filiz vermesi" akli bir sonuçken, bunun eksik kalması krizin insan üzerindeki yıkımını artırmaktadır. Yeni henüz gözükmezken yahut embiryon olarak varken, insanın önüne konan yalan-yanlış alternatifler, geleceğin filiz vermesini engelliyor, ortaya eskinin çeşitlemesi olan bir düşünce kaosu çıkıveriyor.

Bu noktada ilk ayırt edilmesi gereken şey, hiçbir toplumsal maddi temeli kalmadığı için kupkuru bir "insanseverlikten" ibaret olan hümanist yaklaşımdır. Güçlü ve kendini savunabilir ve kendi gelişimini yönlendirebilir bir insan gerçeği yerine "himayeye muhtaç bir zavallı" insan imajını koyarak, başka bir deyimle, doğanın ve toplumun vahşi yasalarından söz edip insanın kendinde saklı gücünü unutarak günümüzde insan sorununu çözümlemek mümkün olamamaktadır. Tarihin de açıklaması olan insanın kendi yetkinliğini kavramadan, onun her durumunu yine kendi bilinçle belirlenmiş eylemi sayesinde aşabileceğini tesbit etmeden ve bakışımızı bunun genel ideolojisine uygun hale getirmeden "insanseverliğimizin" bir anlamı olamaz. "Her şeyin önce kendinde olmasını, sonra herkesin, tıpkı sultandan ister gibi kendi istemesini" felsefe edinmiş bir kültür geleneğimiz var. Buna, üstün "konukseverliğimiz" ve birçok aklıevvelimizin krizin bizi çökertememiş olmasının sebebi olarak gösterdiği "aile içi dayanışmamızı" da ilave edersek, "insanseverliğimizin" genel çerçevesine ulaşmış oluyoruz. Böyle bir düşünce temeli, en güçlü sanatsal imajlar aracılığıyla, bütün topluma mal edilse bile insanın bir adım ileriye götürülemeyeceği kesindir. Böyle bir insanseverliği, özellikle "kendi vicdanlılığının" kanıtı bir

sevgiyi "sirkeye yatırılmış bozuk etten" bile çıkarmak mümkündür, yeter ki evde, bunu iştahla yiyecek bir hizmetçi bulunsun!

İnsana karşı bir "toplumsal vicdan" özlemi duymak, insanın kendini ve gücünü yok saymak, dolayısıyla "durumunu" mutlaklaştırmak anlamına gelir. Böylece onun mutluluğu "daha iyi yöneticiler tarafından yönetilmesine" bağlanmış olur. İnsan kitlesinin hep güçsüz ve iradesiz olduğu, aklın gereğiyle davranan yöneticiler elinde geliştiği, merhametsiz diktatörlerin elinde ise acı çektiği ve tarihin "yöneticilerin niteliklerinin art arda dizilişi" gibi algılandığı açıdan ancak "elitin" iradesine paye biçilmiş olur.

Eğer böyle olsaydı ve bizim sosyal gerçekliğimiz de "insancıl fonlar" ayırabilecek güçte bulunsaydı, bu insanı "harcayan" aynı sosyal ilişkiler temeli, bu kez onu "kurtaracak" ve bizim "insanseverliğimiz" lüks olacaktı. Pes etmiş bilincin bu pasif estetiği, güncel sanat dilimizde oldukça yaygındır, çarpıtılmış imajlarla ve kısır bir döngü içinde kendi kendini üretmekte fakat kendini yönlendirecek insan üretmemektedir.

Gerçekte insanı sevmenin günümüzdeki geçerli ölçütleri, duygusal olanda değil, bilimsel olandadır. Bu bilim, "artan insan nüfusunun ağırlığını çekemeyecek olan yerküremizin yörüngesinden sapacağını" keşfeden veya canlının oluşum sürecini tümüyle rastlantıya bağlayan bilim değil, insanı ve onun bundan sonraki tarihini yazabileceğini keşfedip ispatlayan ve somuta geçiren bilimdir. Bu, yalın politik ifadesini bizde de açığa vurmuş olan bilim, bugünkü durumda edebiyat, müzik, resim, sinema, tiyatro vb. gibi, sanatsal imajlarla da yaygınlaştığı, kültürümüz üzerine tartışmalarda kalın bir çizgi olarak kendini ortaya koyabildiği oranda, yani, bu güçsüz gibi görünen ve yozlaşmanın bütün biçimlerine, kriz faktörüyle bağlı olarak açık olan insanın, tam da bu insanın kendini kurtarmaya muktedir ve zorunlu olduğu bilinci kök saldığı ölçüde, İNSAN kavramının kültürümüzdeki çarpık anlamları silinip gidecektir.



Ferruh Doğan

İnsanlık Kavramının Çerçevesi Çizilebilir mi?

Uluğ Nutku

Bir yazının başlığını soru olarak koymak herhangi bir iddiadan kaçınıldığı anlamına gelmez, çünkü hiçbir dile vurma, iddiadan bütünüyle yoksun olamaz; ama hiçbir iddia ele aldığı konuyu tüketemez, noktalayamaz da; bir soru artığı her zaman kalır. İddianın işlevi, işlenen kavramın gelişmesine katkıda bulunmaktan öteye geçmez. Düşünceler zincirinde varılan sonucun, başlangıçtaki soruyu yeniden gündeme getirmesi, tartışmada yol alınmadığı, bir kısır döngü içinde kalındığı anlamına da gelmez. Tersine bu, konunun çok yönlü ve çatışkılı özelliğini ortaya koyar.

"İnsanlık kavramının çerçevesi çizilebilir mi?" sorusu daha başlangıçta, kavramın, bir nesnenin karşımızda duruşu gibi durmadığını ima ediyor. Bu nedenle yaklaşım bir *post mortem* çözümleyicilik, bir kadavra tahlili, tahlil için öldürülen kavramın parçalarına bakmak olmayacaktır; onun geleceğe uzantısını, somutlaşma olanaklarını yoklamak olacaktır. Hegel, kavramın "yayılma çabası"ndan sözeder. Ama aynı Hegel, felsefenin görevinin, olay kapandıktan sonra başladığını, olay hakkında bilinçlenmenin, olayın tarihe malolmasından sonra gerçekleşebileceğini de söyler. Ünlü deyişiyle: "Minerva'nın baykuşu ancak alacakaranlık bastığında kanatlarını açar."

Kavramın açılma, yayılma çabasıyla, felsefenin tarih olayının seyircisi olmasını, seyrettikten sonra konuşmasını bağdaşır bulmuyorum; çünkü böyle olursa, felsefenin olayların yönünü etkilemede hiçbir rolü olmaz ve bu bilgi türünün hayata katkısından sözedilemez.

Bir kavramın incelenişine başlarken "bu kavramın günlük dildeki anlamı yahut anlamları nedir?" sorusu, yerindedir çoğu kez, çünkü tıpkı günlük hayat tecrübesinin bütün bilgi çeşitlerinin hazırlayıcısı ve taşıyıcısı olması gibi, günlük dil de felsefî dilin hazırlayıcısı ve taşıyıcısıdır. Günlük dilde "insanlık" kavramının ahlâkî bir anlamı vardır. Birisi için "bu yaptığı insanlığa sığmaz" dediğimizde, yapılmaması, olmaması gereken bir şeye işaret ederiz. "İnsanlığı hiç yokmuş" dediğimizde, insan öznesinin olumlu yüklemlerini eyleme geçirmeyen, olumsuzu eyleyen bir kimseyi kastederiz. Burada insanlık kavramının ve insan kavramının içiçeliğinin, ama tam olarak örtüşmeyişlerinin ortaya çıkardığı bir güçlükle karşılaşıyoruz. İçiçelik, insan kavramının da günlük dilde yüksek bir değeri -insanî değer- dile getirmesi; kısmî örtüşme de aynı kavramın, kendisinin karşıtını da içermesi, çelişkili olmasıdır; çünkü insan hem iyiyi hem kötüyü, hem yapıcı olanı hem yıkıcı olanı gerçekleştiren bir varlıktır. Daha somut terimlerle söylersek insan, hem yaşatan hem öldüren; yaşatma-öldürme çelişkisini, kendi türü dahil tüm canlılara uygulayan bir varlıktır. Aziz Francis Assisi "insan biçiminde olmak kolay ama insan olmak zordur" derken, bu çelişkiyi yansıtan çift anlamlılığa işaret ediyordu.

İnsan kavramı varolanı, insanlık kavramı olması gerekeni; insan kavramı bir çelişkiler yumağını, insanlık kavramı çelişkilerin çözümünü; insan kavramı iki yönlülüğü, iki kutupluluğu -olumlamayı ve olumsuzlamayı-, insanlık kavramı tek yönü yahut kutbu -yalnız olumlamayı- dile getiriyorlar. Bu söylediklerimizin fenomen temeli vardır, ama fenomeni belirtmek henüz çözüm sunmak değildir. Çözüme ancak fenomenlerde karşılaşılan çatışkıların içinden geçmekle varılabilir. Anahtar soru şudur: varolan ile varolması gereken, birinden diğerine geçilemeyecek, hiçbir geçit bulunamayacak apayrı iki alan mıdır? Eğer böyleyse, gerçekliği yalnız çift kutuplu insan kavramı yansıtır; bunun bir kutbunu diğerinden ayırarak ve ahlâkça yeğleyerek bir insanlık kavramının oluşturulması, sadece bir *ide* olur ve hep *ide* olarak kalır. Eğer böyle değilse, iki kavram arasında olgularda görülen geçitler varsa, o zaman insan, biyolojik bakımdan tüm canlılar gibi belirlenmiş olsa da, tarihî bakımdan belirlenmemiş, bu nedenle de geleceğe hep açık bir varlıktır. Bu durumda olmuş bitmiş, hazır bir veri olarak karşımıza konmuş bir "insan doğası"ndan söz edemeyiz.

Burada bir çatışkıyla daha karşılaşıyoruz. İnsan doğasının bir oldu bitti olmayışı, Nietzsche'nin deyişiyle insanın "henüz belirlenmemiş bir hayvan" oluşu, onun doğal determinizme karşı çıkan özgürlüğünü göstermektedir. Ama aynı zamanda insanlık kavramının çerçevesini de belirsizleştirmektedir; çünkü insan belirlenmemişse, yani olanakları sonsuzsa, bu sonsuz olanaklar arasına onun kendi türünü yoketmesi de girer. Böylece

çift kutupluluğun son aşamasına da varılmış olur. Çift kutupluluk temelinde bundan sonra yapacakları, şimdiye kadar yaptıklarından özde değil, biçimde farklı olacaktır. Bilgisi ilerledikçe yaşatma-öldürme çelişkisinde yalnız biçimsel farklar olacak; öldürmesinde, yalnız nicelik değişmeleri olacak: ok ile, sonra tüfekle yaptığını şimdi düğmeye basarak yapacak, ölenlerin sayısı ve öldürebilme mesafesi artacak. Yaşatmasındaysa: büyücü hekimin şifalı otları yahut büyü telkini zamanla bilimsel tıbba dönüşecek; beslenme, bakım, barınma ve hatta eğlenme olanakları artacak, yaşatılabilenler de artacak. Ama yalnızca niceliklerde değişmeler olacak, özde olmayacak. Bu "çatışkılar mantığı", olguları arkasına alarak karşımıza dikiliyor ve şu sonuca varıyor: öldürme tekniği ne kadar ilerlerse, yaşatma tekniği de o oranda ilerleyecektir. Ama bu sonuç insanlığın geleceğine sağduyulu bakışı tedirgin ediyor. Sağduyu şu tepkiyi gösteriyor: yaşatma büyük çaba, uzun süreli sabır ve fedakârlık istiyor; oysa öldürme bir çırpıda olabiliyor; çelişkinin iki yanı aynı oranda güçlenmiyor; olumsuz yan çok daha hızlı ve etkili güçleniyor; bu gidiş -olayların mantığının son yargısı- " insanlığın sonu" demektir. Bu "son"a karşı çıkan sağduyu ilk pratik hareket noktasını gösteriyor: öldürme, insan bilincinden söküp atılamaz, ama örgütlü öldürme insan realitesinden söküp atılabilir.

Bir kimsenin bir başkasına haksızlık etmesinin bireysel-psikolojik motiflerini ortadan kaldırmaya olanak yoktur. Bu motiflerin tümüyle bilinebileceğini farzetsek bile, yani bir insanın gelecekte katil olacağını onun genetik yapısının, içinde bulunduğu tüm sosyo-psikolojik koşulların tahlilinden yüzde yüz kesinlikle öğrensek bile, bu nedenlerle o insanı mahkûm edemeyiz, tecrit edemeyiz; çünkü bu, sağduyulu insanlık anlayışımızın çerçevesine sığmaz.

Dünya olaylarını uzaktan izlese de her insan, örgütlü öldürmenin bireysel öldürmeden nitelikçe farklı olduğunun ve günümüz koşullarında türün soysürdürmesini tehdit ettiğinin bilincindedir. Bu bilincin olumlu yönde işlenmesi ve yukardaki çatışkıların pratik çözümüne doğru adım atılması, siyasal bunalımlar içinde gözden kaçırılan, insana ilişkin temel bir gerçeğin yeniden görülmesine ve bir ilkeye dayatılmasına bağlıdır. Gerçek şudur: türdeşini öldürme insanın özüne -doğasına, yapısına-ait bir eylem değildir. Amerikalı antropolog Sahlins'in dediği gibi, "oluşan insan-primat, doğayla ekonomik ölüm kalım mücadelesinde toplumsal mücadele lüksünü göze alamazdı. Özsel olan, rekabet değil, işbirliğiydi." Ve gene: "Primat sosyolojisinin, antropolojik araştırmaların buluşlarıyla karşılaştırılması şaşırtıcı bir sonuç vermektedir: insanların eyledikleri, belki de hep eyleyegeldikleri, insan doğasının içten belirtileri değildirler... İnsanın toplumsal hayatı biyolojik değil, toplumsal belirlenmiştir."

Toplumlaşma antropolojik-özsel bir olaydır, toplumsal çatışmaysa tarihi-geçici bir olaydır. Öyleyse ilke şudur: insan tarafından yaratılan öldürme kurumları, insan tarafından dağıtılabilirler. Dünya toplumunun savaşsız bir topluma dönüşmesi hiç de utopia değildir; pratikte, bir yeniden örgütlenme sorunudur. Binlerce yıllık tarihte barış dönemlerinin birkaç yılı geçmemiş olması, gelecekte de hep böyle olacağını kanıtlamaz. Tarih bir insanlık trajedisi değildir.

Hegel tarihe geri bakıştan bir anlam çıkarmak istedi: bu anlam tarihte belli bir yönde ilerleme olduğunu, ilerlemenin son ereği bulunduğunu görmekle bulunabilirdi. Şunu söyledi: "Tarih halkların mutluluğunun, devletlerin bilgeliğinin ve bireylerin erdeminin, üzerine yatırılıp kurban edildiği bir mezbaha-kıyım-tahtası olarak düşünülse bile, bu muazzam kurbanların hangi ilkeye, hangi son ereğe sunulmuş oldukları sorusu ister istemez ortaya çıkar." Hegel için son erek özgürlüktü; insanlık kavramının çerçevesini özgürlükle çiziyordu.

Tarihe bir son erek koymak gerçi spekulativ bir tavırdır, erek başta konduğu için; ama insan toplumunda özgürlük bilincinin geliştiği ve yayıldığı, bir son erek belirlemeye gerek duyulmadan görülebilir. İnsanlık kavramının içerdiği değerlerin -kişinin özgürlüğü, hakları, haysiyeti gibi bugün bütün uluslarca tanındığı, etkisi güçlü olmasa bile, örgütler kurulduğu bir gerçektir. Bu örgütlenmelerin felsefi özü, Kant'ın söylediğinden başka birşey değildir: insanın değeri kendi başına, kendinde bir amaçtır; başka hiçbir değerin, amacın aracı yapılamaz. Bu uğurda atılan adımlar, gene Kant'ın deyişiyle, henüz yavaştır ve henüz yolun başındayız, ama yolun başında olmak yola koyulmuş olmaktır. Yürünen yolun neden yavaş ve engellerle dolu olduğunu birkaç örnekle açıklamaya çalışacağım.

İngiliz antropolog John Layard, Orta Avustralya yerlilerinde şu olayı gözlemledi: "Kabile bölgesine yaklaşan bir yabancı (başka bir kabilenin üyesi) önce dışarda tutulur ve akrabalık konusunda bilgili, yaşlı bir adam onu sorguya çekmeye gider. Yabancının kabileyle akrabalık bağı, uzaktan da olsa, kanıtlanırsa sorun kalmaz, kabile bölgesine girebilir. Eğer akrabalık bağı bulunamazsa, yabancı öldürülmelidir, çünkü o, kabilenin anlayışına göre"insan" değildir; kabile demek olan insan ailesinin bir üyesi değildir. Onunla doğal bağlar kurulamaz ve ona doğal haklar tanınamaz, çünkü ona karşı nasıl davranılacağı bilinmemektedir; o, kabileden olmadığına göre, kabilenin davranış kuralları geçersiz olmaktadır. Ve insanları hayvanlardan ayıran özellik, kabile kurallarında bulunacağı için, o yabancı kimse vahşî hayvan sayılır ve vahşî hayvanlara karşı duyulan korku, savunma, savunma için öldürme duyguları harekete gelir."

Bu örnekte özel, yöresel bir insan kavramı görüyoruz; insanlık kavramının genelliği ve geleceğe uzantısı, yani şimdide olduğu kadar gelecekte de tüm insanları içine alışı, yok. Bu örnekten çıkan "insan, kendi kabilesinden olmayan bir insanı öldüren varlıktır" tanımı genelgeçer olamıyor.

Çarpıcı bir örnek de Frazer'in Hindistan'da Lhota Naga kabilesine ilişkin gözlemidir: "Bu insanlar için, karşılaştıkları başka kabile insanlarının kafalarını, ellerini ve

ayaklarını doğramak ve sonra bunların sivrilttikleri uçlarını, iyi bir tahıl ürünü almayı sağlamak için tarlalarına dikmek olağan bir töreydi. Onlara karşı hiçbir kötü niyet taşımıyorlardı. Bir keresinde bir çocuğun canlı olarak derisini yüzdüler, bedenini parçalara ayırdılar ve köydekilere dağıttılar; herkes aldığı eti, kötü talihi saptırmak ve bol tahıl elde etmek için kendi mısır kilerine yerleştirdi." Bu örnekten elde edilecek tanım da şöyle olacaktır: insan, ürün almak için türdeşini keserek kemiklerini tarlasına diken ve etini kilerde saklayan varlıktır.

İlksel insanın bilincinde genel bir insan kavramı oluşmadığı için yaptığı insanlıkdışı görülemez. Ama insanlar arasındaki ayrım genel bir insan kavramıyla temellendirilirse, yaşatma-öldürme çelişkisinin öldürme yönünde bilinçli uygulanışıyla karşılaşırız. Böyle bir ayrımı Adolf Hitler daha 1922'de yapıyordu: "Halâ insan diye adlandırılabilecek en aşağı yaratıkla bizim en üstün ırklarımız arasındaki uçurum, en aşağı insan tipiyle en yüksek maymun arasındaki uçurumdan daha derindir." Bundan çıkan tanım da şöyle olacaktır: En üstün ırkın üyesi olan canlı, insandır. En üstün ırk kavramını en yüce ulus, en ileri toplum, en mükemmel din gibi kavramlarla değiştirelim, özde bir fark olmaz.

İnsanlık kavramının çerçevesini kavramsal planda bırakmamak, gözle görünür kılmak için ne yapacağız? Temel ölçütü nerede bulacak, uygulamaya koyacağız? Tarihteki insanı aşan yeni bir insan mı yaratmaya çalışacağız? Yeni insan ne demektir? Biyolojik bir değişimden (mutation'dan) geçerek, hayvanlarda olduğu gibi, türdeşini öldürmeyi engelleyecek bir içgüdü mekanizması geliştirecek insan mı? Yoksa genelle özel arasında bütün çelişkilerin eritildiği bir toplum düzeni kuracak insan mı? Bunlara gerek yok. İnsanı var kılmış çelişkileri kökten kazıyacak ve sonsuzca süregidecek bir sosyal düzeni özlemeye gerek yok. Hiç eskimeyen bir makine, bir *perpetuum mobile* gibi çelişkisiz hayat da bir öbür dünya tasavvurudur.

Temel ölçüt yalnızca insanın ethik (ahlak değerleri taşıyan) varlığında bulunabilir. Bütün insan başarıları ancak onun ethik varlığı üzerinde kurulmakla anlam kazanabilirler. Bilim başarıları değer verme duygusuyla bezenmedikçe amaçsız uğraşlardır. Ve insanın amacı kendisindeki olanakları kendisi uğruna geliştirmekten başka birşey olamaz: bilmek, düzenli toplumlaşmak, tarihini değerlendirmek, hayat uslûbunu kültür ve sanatla daha anlamlı kılmak gibi. Bu, bir kez elde edildikten sonra hiç kaybedilemeyecek bir mülk değildir. Başarılar, sonraki kuşaklara bir değer örgüsü içinde özenle sarılarak sunulmadıkça, sonraki kuşaklarca benimsenmezler. Başarılar, yaşatarak yaşamaya yönelik bir *ethos* çerçevesi içinde değilse, Hobbes'dan bir deyiş alıp söylersek, "insan hayatı yapyalnız, zavallı, çirkin, hayvanımsı ve kısa olur."

Doğanın insan türünü antagonist, kökten karşıt özelliklere sahip, biçimde oluştururken gizli bir planı olduğunu ve ebedî barışın bu planın son ereğinde, hedefinde bulunduğunu söyleyen Kant'ın bu görüşüne katılmak olanaksız, çünkü doğal süreçlere hiçbir amaç, hiçbir ereklilik (teleoloji) yüklenemez. Ama bu bir yana, Kant'ın temel ethik ölçütü aşılamaz. O buna, zamanının terimleriyle, kategorik buyruk (imperativ) diyor: "Genel bir yasa olmasını senin de isteyebileceğin kurala göre eyle." Pratik anlatımı: "Öyle eyle ki, sen insanlığı hem kendi kişiliğinde hem de her insanın kişiliğinde herzaman amaç edinesin, hiçbir zaman araç edinmeyesin." İnsanda egemen olan evrim tarzının, kültürel evrimin çok çeşitliliğine bu ethik açıdan baktığımızda, insan anlayışlarının çokluğu da birleşecek bir temel kazanıyorlar.

Bu temelde artık -Hume'un, Moore'un ve pozitivist felsefenin sandığının tersine- varolanla olması gereken arasında kopukluk yoktur. Aslında bütün insan hayatı varolanla olması gereken arasında sürekli gidiş gelişlerle doludur. Bu da onun amaç seçmedeki özgürlüğünü ve sorumluluğunu belirler; çünkü, Rönesans hümanisti Giovanni Pico della Mirandola'nın dediği gibi "tüm canlılar içinde özgür istemeye bağlı bir büyüme ve gelişme yalnız insana verilmiştir."

"uğraşım ve çabam"

(baştarafı s. 17 de)

ğım gibi oynuyorum. Hemen hiçbir sorunum olmuyor ve her zaman sonuçtan memnun oluyorum. Zeki Ökten ise, çekim öncesi herhangi bir diyalog için bile zaman bırakmıyor. Daha doğrusu dinlemiyor. Onun kafasında ayrı, benim kafamda ayrı bir tip canlanıyor, böyle olunca da zarar filme oluyor. *Pehlivan*'da yaşadık bunu. Birkaç gün boyunca çekişip durduk ve sonunda istediğim özgürlüğü verdi. Ve sanıyorum sonuçtan herkes memnun oldu.

■**Peki sayın Akan, bu sistem içerisinde sinemanın ticari ve sosyal anlamda verebilecekleri nelerdir ya da neler verebilir?**

□Sinema derken, şimdi, Türkiye'de bir yılda yüze yakın film çevriliyor ama bunların içinde sanat-olma özelliği taşıyanların sayısı beşi altıyı geçmez. Bunların da ticari şansı, hepimizin bildiği gibi, yok. En basitinden, oynayacak sinema bulamıyoruz. Ticari şansı artırmak konusunda, yeni biçim denemelerinin yararı olacağı kanısındayım. Bunun ötesinde, Türk Sinemasının belli bir değişim içinde olduğu ve bu değişimin oldukça ağır gerçekleştiği bilinen bir gerçek. Bu değişimin süreceğine inanmakla birlikte, bir iki yıl gibi kısa bir sürede önemli değişikliklerin olacağını sanmıyorum. Çünkü her alanda olduğu gibi sinema da toplumsal değişimlere bağlı. Kendi dışındaki oluşumlardan bağımsız bir patlama en azından şimdilik beklenemez. Bu ağır değişim süreci içinde, geçmişin birikimi ve bugünün kazanımlarıyla koşullar biraz daha zorlanabilir belki. Yaptığımız filmler gibi filmler yapılabilir ancak. Umutsuzluğu, umudu gösterebiliriz. Çünkü bir çok yandan bağlıyız. Önümüzdeki günlerde, Zeki Ökten ile birlikte Yaşar Kemal'in *Ortadirek* romanını çekmeyi düşünüyoruz, ama şimdiden kara kara düşünmeye başladık. Sözü uzatmadan şunu söyleyebilirim ki, sinemanın verebilecekleri de ne yazık ki sadece sinema ile sınırlı değil, daha başka etkenlere de bağlı. Ama çalışıyoruz herşeye rağmen. Ben umutluyum.

İnsanda "Asıl Olan"

Gaye Boralıoğlu

Eğer insan olma pek çok çelişkiyi içeriyorsa, insan üzerine düşünce üretmek isteyen bir felsefeci tüm bu çok yönlülük ya da çelişkiler yumağı içinde insanı, "asıl olan" yönleriyle yakalamaya çalışmak zorundadır. Çünkü bu çelişkiler öylesine derindir ki, çözümsüz olarak nitelenebileceği gibi bir çelişki öbeği ya da çelişkinin yalnızca bir yönü mutlaklaştırılabilir ve her mutlaklaştırma son çözümlemede belli bir ideolojiyi doğurabilir. Sorunu başka bir açıdan söylersek, her insan görüşü ya da ideoloji birbiriyle çelişen çok sayıda "gücü" içinde barındıran insan kavramını bu çelişkilerinden kısmen de olsa arındırmak ve belirleyici bulduklarının üzerinde sistemini kurmak durumundadır. Bu deyiş ideolojileri toptan suçlayıcı bir nitelikte değildir. Ancak bir çelişkiler yumağı olarak insanın çözümsüzlüğünü ileri sürmek ya da herhangi bir türden mutlaklaştırmaya gitmek insanda, "asıl olan"ın gözden kaçırılmasına neden olabilir.

Demokritos'un insanı küçük bir kosmos olarak gören anlayışından bu yana, felsefe tarihinde insan üzerine birçok tanım verildi. İnsanın düşünen bir varlık olmasından hareket eden Descartes, "cogito ergo sum" önermesiyle onun varlığını düşünmeye bağladı; doğal durumdaki insanın saldırgan, yıkıcı yanlarından hareketle Hobbes, "insan insanın kurdudur" dedi; insanı özgürlüğüyle doğadan gelen zorunluluk arasında bir denge varlığı olarak gören Nietzsche ise onu trajik bir varlık olarak temellendirdi. Giderek ideolojiler de kendilerine uygun birer insan görüşü yarattılar. Örneğin, insanın farklı ırklara ayrılmış olmasından ve bu ırklardan birinin üstünlüğünden yola çıkan Hitler, bu görüşü onun savaşçı yanıyla da birleştirerek faşist bir ideoloji geliştirdi. Herbiri siyasi tarihini gücü oranında etkilemiş bu insan görüşlerini salt teorik ve felsefi açıdan eleştirmek oldukça güç. Çünkü herbiri insanın belli bir yönünü vurguluyorlar: "İnsan birbirine düşman olabilen, gerek kendi kendisiyle gerekse başkalarıyla ve doğayla savaşan, çoğu kez kendisini trajik durumların ortasında buluveren, aklı sayesinde diğer canlılara ve doğaya hakim olabilen ve düşünen bir varlıktır" dendiğinde bu tanım yanlışlanamaz; ancak eksikliği öne sürülebilir ki, bu eksiklik de hiçbir zaman tamamlanamaz. Diğer yandan bütün bu görüşlere karşıt ve en az onlar kadar doğruluk payı olan başka görüşler de ileri sürülebilir: "insan dostluklar kurabilen, neslini sürdürme doğrultusunda sabırlı ve onurlu bir uğraş veren, barış içinde yan yana yaşamayı başarabilen, öngörüsü ve soyutlama yetisi sayesinde trajik durumların içine düşmekten kendini koruyabilen, ethik ve estetik değer yargılarına sahip bir varlıktır".

Burada her iki tanımı birbirinin karşısına koyarak vermeye çalıştık. Öyle ki, bir tanımda yanlışlanan bir sav, bizi diğerinde ileri sürülen karşıt bir savı doğrulamaya, savunmaya götürüyor. Kısacası insanı kapsayıcı, dışarda bırakmayıcı bir tanım içine sokmanın tüm koşulları ortadan kalkıyor. O halde bu durumda karşımızda iki seçenek kalıyor: ya felsefi açıdan sorunun çözülemeyeceğini çünkü alternatif bir tanımın bulunamayacağını ileri sürüp, bu alandan çekilmek; ya da sabırlı bir araştırma sonucunda insanın "asıl olan" yönlerini ortaya çıkarıp, bu yönleri ethik değerlerle bezeyerek, çok yönlülüğü ve tüm çelişkileri içinde insanda -soyunu onurla sürdürmek için gereken- kalıcı olanı yakalamaya çalışmak.

Ancak bu çaba, insanı çelişkilerinden arındırmak ya da en azından bir kısmını yok sayarak belirleyici olanı ortaya çıkarmak değildir. Birçok yöne uzayıp giden vektörlerin bileşkesini *olması gerek* yönünde almak, böylece insanlığın önüne bir amaç koymak değil, ama ona göre eyleyeceği bir hareket noktası bulmaktır. İşte "asıl olan" bu bileşke kuvvettir. Bileşke kuvvetin hareket noktası, yani "asıl olan"ın kaynaklandığı yer, insanın tüm yapıp etmelerini konu alan etkinlik alanıdır, "olan"dır. Ama bir kez doğru yönde hareket eden ok, artık ister istemez olması gerek yönünde hızla yol alır. Böylece "asıl olan"la, "olması gereken" bir ve aynı şeyler değil, ama beraber ve yöndeş olarak hareket ederler. "Asıl olan"la birlikte yola çıkan olması gerek yalnızca ödev ahlakında olduğu türden "yapmalısın" "etmelisin" buyruklarını içermez; o insanın kaba anlamda soy sürdürme içgüdüsüyle davranmadığının, ethik değerlerin insan davranışlarındaki rolünün de kanıtlayıcısı olma görevini üstlenir.

Gerek çağdaş psikoloji, gerekse toplumsal pratik, insanda tüm toplumsal formasyonlarda geçerli olan bir çelişkiden söz ediyor: ölüm ve yaşam arasındaki zıtlık insan kavramını birbirine zıt iki yönden zorluyor; ancak birbirine zıt bu iki vektörün bileşkesi bir paralelkenar ortaya çıkarmıyor. Örneğin, orta çağda yasal olan, bugün ise teknik buluşlardan da payını alarak sürüp giden işkence olayı bireyin canına kastetmekten çok, onun değer yargılarını yıkmaya yöneliktir: tüm cinsel merkezleri konu alan işkenceler ve hatta işkence olayının en küçük bir parçası olan küfür de bu savın doğrulayıcı örneklerini oluşturur. Aynı örneği biraz daha ileriye götürüp devam edersek, maddi işkence karşısındadirenen bir kimse, manevi işkence karşısında dayanamayıp teslim olmakta ya da bazen onursuz bir yaşam sürmektense onurlu ölmeyi seçebilmektedir. O halde bu bileşke kuvvetin yönünü etkileyecek iki neden ileri sürülebilir: İlki ölüm ve yaşam güçlerinin (öldürme ve yaşatma da denebilir) birbirine eşit olmaması; toplumun bilinç yapısına ya da teknolojinin ulaştığı seviyeye göre değişmesi -tabii bu unsurların olumlu mu yoksa olumsuz mu etkide bulunduğu ayrı bir tartışma konusu-; diğeriyse ethik değerlerin insanın bu iki seçenekten birini seçişinde ters yönde olabilecek değişimlere yol açması.

Yönü zaman zaman rotasından sapsa da "asıl olan" olarak adlandırdığımız belirleyici güçten söz etmeksizin insanı anlamak güç. Bu anlamda "asıl olan", felsefi açıdan insanı, pratik açıdan da bireyi anlamayı sağlayacak bir araç durumunda.

(devamı s.86'da)

ABD'nin nüfusu 100 bin mi 236 milyar mı?

Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Reagan geçenlerde yaptığı bir konuşmada(*) Orta Amerika'yı tehdit eden yeni tehlikelerden söz açtı ve bu tehlikelerin Libya, İran ve Filistin Kurtuluş Örgütü'nden kaynaklandığını söyledi. Reagan'a göre bu iki devlet ve FKÖ, Nikaragua'daki Sandinist yönetimin komşu ülkelerdeki iktidarları devirme faaliyetlerini destekliyorlarmış. Reagan ayrıca ABD yönetiminden silah, para ve "akıl" alan "contra"ların saldırılarını da "kendini savunma" olarak niteledi!

220 milyonluk bir ülkenin, üstelik "Batı uygarlığının başlıca güvencesi" olarak görülüp gösterilen bir ülkenin en sorumlu mevkideki politikacısının bu sözleri karşısında şaşkınlıktan donup kalmamak mümkün değil. Çünkü gerçek durum Reagan'ın dedikleriyle hiç bağdaşmıyor.

Nikaragua'da halkın çoğunluğunun desteğine sahip bir iktidar var. Reagan yönetimi bu iktidarı seçim yapmamakla ve geneloydan çekiniyor olmakla suçlayıp bu iddialarını bir müdahaleye gerekçe yapmanın yollarını aradı uzunca bir süre. Şimdi Nikaragua'da iktidarını seçimle pekiştirmiş bir iktidar var. Hem de seçmenin % 63'ünün oyuyla. Reagan'ın, ABD seçmeninin ancak % 32'sinin onayını aldığı göz önünde tutulursa Nikaragua'daki yönetime halkın verdiği destek daha iyi anlaşılır. Böylesine meşru ve hükümran bir yönetim vardır Nikaragua'da; ve uluslararası ilişkilerde genel konsensus gören devletler hukukuna göre, bu yönetimin, istediği ülkeyle istediği ilişkileri kurması, hükümranlığının sağladığı doğal bir haktır. Bu yüzden Nikaragua'yı bir kısım ülkelerden destek görüyor diye suçlamak devletler hukuku açısından izahı hayli müşkül bir durum yaratmaktadır.

Reagan'ın kastettiği sıradan bir destek değil, Nikaragua yönetiminin komşu ülkelerdeki iktidarları alaşağı etmek için sürdürdüğü saldırılara yapılan destekmiş! Acaba bu iddianın gerçekle bir ilişkisi olabilir mi?

Reagan'ın iddiaları üzerine ister istemez gerçek durumun —tüm dünya kamu oyunun da bildiği— somut manzarasına bir göz atmak ihtiyacını duyuyor insan.

ABD yönetimi Sandinist iktidardan hiç hoşnut değil. Bunu resmi ağızlar devamlı açık ediyorlar ve bu iktidarın işbaşından uzaklaştırılması gerektiğini söylüyorlar. Washington bu amaçla ilk başta, Somoza'nın devrilmesinden sonra Nikaragua'dan kaçmış ve dağılmış paralı askerleri toplayıp onları örgütlemek ve Nikaragua'ya gönderip bir iç savaş yaratmak yolunu deniyor. Bu arada Sandinist Cephe içinde ortaya çıkan bazı görüş ayrılıkları sonucu ülkeden kaçan ve komşu ülkelere sığınan "eski devrimciler" de anti-sandinist haçlı seferine katılıyorlar. Nikaragua'ya komşu Honduras'ta ve Costa-Rica'da üstlenen bu çeteler, kendi ülkelerine karşı sistemli şekilde saldırılar tertipliyorlar. Özellikle Honduras'ta üstlenmiş olan Somozist çeteler, ABD'den sağladıkları silah ve para yardımlarıyla ve CIA'nın "başka ülkelerde iktidar devirme uzmanlarının" yönlendiriciliğinde Sandinistleri yıpratmak için acımasızca saldırıyorlar. Ancak bu saldırılar Nikaragua halkına yeni acılar getirmekten, ekonomiyi sabote etmekten başka sonuç vermiyor. Çünkü Somoza'dan nefret etmiş olan halk, olanca anti-sandinist propaganda altında yürütülen bu saldırılara rağmen, Somozacı çetelere yüz vermiyor. Zaten paralı askerlerden oluşan çeteler, her saldırılarında yerli halka, ırza geçmeye varana dek çeşitli eziyetler ettiklerinden gerçek tıynetlerini kendileri açık ediyorlar.

Reagan yönetimi bu yoldan sonuç almanın kolay olmayacağını anlayınca doğrudan müdahalenin yollarını arıyor. CIA, Nikaragua'nın başlıca limanlarını mayınlıyor. Nikaragua bu saldırıyı La Haye'deki Uluslararası Adalet Divanı'na getiriyor. Divan, ABD'nin bu saldırılarını mahkûm eden bir karar çıkartıyor. Washington bu kararı kabul etmeyeceğini açıkça ilan ediyor. Orta Amerika'daki çatışmaların ve huzursuzlukların giderilmesi amacıyla dört Latin Amerika ülkesi, Meksika, Panama, Kolombiya ve Venezüella tarafından oluşturulan Contadora grubu, krizin temelinde bölgeye yabancı ülkelerin müdahalesi olduğu tesbitinden hareket ederek bu yabancı güçlerin geri çekilmesi önerisini getiriyorlar. Sandinist yönetim bu öneriyi benimsiyor, Reagan ise reddediyor! Dolaylı, yarı dolaylı çabalarından istediğini elde edemeyen Beyaz Saray, Nikaragua'ya doğrudan müdahaleyi gündeme getiriyor. Bir yandan müdahalenin propagandası ve hazırlıkları yapılırken, öte yandan bahanesi aran-

maya başlanıyor. Reagan'ın konuşmasındaki ithamlar da, ABD'nin aradığı "müdahale bahaneleri"nin son varyasyonları olsa gerek!

Saldıranın kim, saldırılanın kim olduğu böylesine kör parmağım gözüne ortada iken, Reagan, Nikaragua yönetiminin komşularına saldırdığını ve bunun için Libya'dan, İran'dan ve FKÖ'den destek gördüğünü iddia ediyor. Hadi, devamlı körüklenen anti-Kaddafi propaganda nedeniyle "Libya desteği" iddiasının biraz ipe sapa gelir yanı olsun; İran ve FKÖ'nün desteğine ne demeli? Zaten Irak'la süregelen savaş nedeniyle kendisi yardıma muhtaç olan bir İran'ın, kendisinden onbinlerce kilometre ötedeki Nikaragua'ya ne gibi yardım olabilir ki? Yoksa, bağnaz bir "islam devrimcisi" olan Humeyni, Nikaragua'nın katolik halkını müslüman etmenin mi peşinde?

Ya Filistin Kurtuluş Örgütü'nün desteği iddiasına ne demeli? Yönetimi büyük bir kriz geçirmekte olan, kendi yurtlarından ayrı, değişik ülkelere dağılmış sığıntı bir hayat sürdüren FKÖ'lülerin; Nikaragua'nın "komşu ülkelerdeki iktidarları devirme" uğraşılarına nasıl destek oldukları, bu mucizeyi nasıl başardıkları gerçekten merak a değer!

Ama ne çare ki merakımızı gideremiyoruz. Çünkü Reagan, iddialarını destekleyecek tek somut kanıt getirmiyor.

Öyleyse kim inanır bu kadar akıl dışı, böylesi mesnetsiz iddialara? "Kimse inanmaz!" mı diyeceksiniz? Keşke öyle olsa...

International Herald Tribune'un 24 Ocak 1985 tarihli baskısında yayınlanan bir yazının başlığı aynen şöyle: "*Soru:* ABD'li öğrencilerin ne kadarı Amazon nehrinin yerini biliyor? *Cevap:* % 27."

Yazıda, ABD'nin Kuzey Carolina eyaletinde kolej öğrencileri arasında yapılan bir coğrafya anketiyle ilgili bazı ilginç sonuçlar veriliyor. Anket, eyalet üniversitesi kapsamında 8 kolejde okuyan 2200 öğrenci üzerine yapılmış. Ve dikkat, bu üniversite öğrencilerinin 3/4'ü Amazon nehrinin yerini bilememişler. İçlerinde Amazon'un Mısır'da olduğunu söyleyenler çıkmış. Vladivostok'un Almanya'da, Ganj'ın Brezilya'da, Lima'nın İtalya'da olduğunu söyleyenler cabası!..

Aynı anketteki sorulardan birisi de, ABD'nın nüfusunun ne kadar olduğu imiş. 226 milyon olan tam sayının artı, eksi 5 milyon, hatta limiti içinde kalanları doğru cevap kabul edilmiş. Sonuç: % 8.4! Yani ABD nüfusunu yaklaşık olarak bilen üniversite öğrencisi her 12'de sadece 1 kişi! Tüm cevapların dağılımı ise 100.000'den (1980 nüfus sayımına göre Hakkâri'nin nüfusu 155 bin!) 236 milyara kadar bir sayı aralığını kaplıyor. Yine nüfusla ilgili bir başka soruda, Kuzey Carolina'lı üniversite öğrencileri yaklaşık 6 milyon olan kendi eyaletlerinin nüfusu için 25 binden 250 milyona kadar değişen cevaplar vermişler.

Öğrencilerin yeryüzündeki zaman değişikliklerini ne ölçüde kavradıklarını anlamak için sorulan bir soruda, Raleigh'de (eyaletin başşehri) saat öğle 12'yi gösterirken Şikago, Denver, San Fransisko ve Londra'da saatin kaç olduğu istenmiş. Verilen cevaplar günün 24 saatinin hepsine dağılıyormuş ve öğrencinin biri fena bozulup bu soruyu, "Kim takar?" diye cevaplamış!

Aynı yazıda, 1950 yılında yapılan benzeri bir ankette "Amazon" sorusuna verilen cevabın % 77.5'unun doğru olduğu belirtiliyor. Ve aradan geçen süre içinde ABD'de coğrafya öğreniminin bir hayli kötülediği sonucu çıkarılıyor.

Kötüleyen sadece coğrafya eğitimi mi? Yoksa ABD insanı bilerek mi böylesine ECHEL bırakılıyor? Böylesine mi dünyaya, bigâne yetiştiriliyor? Çünkü eğitim, bütünlüğü olan bir sistemdir. Coğrafyası ne ise, ötekilerin de, özellikle tarih ve sosyal bilim dallarının öyle olmaları gerekmez mi?

Denecek ki böyle seçmene, böyle başkan! ABD insanı mı yöneticinin niteliğini belirliyor, yoksa ekonomik ve toplumsal gücü elinde bulunduranlar mı ABD insanını şekillendirmeyi beceriyorlar? Bu ayrı konu. Fakat şurası gerçek ki, iki olgu arasında her birinden ötekine etkiyen bir bağlantı var. Ve sonuçta insan ister istemez soruyor kendi kendine: Demek ki, dillere destan Amerikan demokrasisinin kerameti bu!

(*) Reagan Claims Nicaragua Poses A 'New Danger', I.H. Tribune, 25Ocak 1985

TALİP APAYDIN

GİDİŞ

Hiç bilmediğimiz yerlerden geçiyoruz
Kayalık uçurum önümüz
Sesbüyüteçte korkunç gürültüler
Birden durmalar yürümeler
Ne oluyor ayırımında değiliz
Daha önce söylenmedi bize
Kimimiz uykuda
Kimimizin ağzında yüreğimiz

Çılgın bir taşıtta
Böyle sorumsuzca
Nereye gidiyoruz

Sözlerin Gücü

Heinrich Mann

Almancadan çeviren:

Oğuz Özügül

Sözlerin güçlü olabileceği, bağımsız bir kişiliğin sözlerinden başka hiçbir şeyle etki yaratamayacağı varsayımı bize Eskiçağ'dan kalmıştır. Konuşurken ve yazarken davranan kişinin ilk örneği Cicero'dur. Görevi hangisidir? Resmi kaba gücün karşısına özel bir denetim çıkarmak mı, ama bu özel denetim, etkisi nedeniyle özel olmaktan çıkmaktadır; yoksa belirsizlik ve üstü kapalılığın ne olduğunu, ardında nelerin gizlendiğini söylemek mi; toplumsal güçlerin oyununu açığa vurmak, oyuna katılanları herkesin tanıyabileceği şekilde göstermek: işte görev ve hizmet budur. Dolandırıcıların, düzenbazların, Catilina'cı (★) varlıkların maskelerini düşürmek - ve bunları zararsız duruma getiren de sonuçta konuşmacının dilidir. Konuşmacı bağıra çağıra ya da kekeleyerek doğruları söylemektedir. Doğru davranmak isteyenler yazınsal dili bulurlar.

Yazınsal yetenekle katışıksız istenç tümüyle aynı şeylerdir. Eylem adamı denen, sözleri değersiz ya da konuşmacı olarak bir işe yaramayan kişilere güven duyulmamaktadır. Almanlar bunun en güzel örneğini eski ve şu andaki iki önderiyle vermiştir. Ancak, düzmece olanı ayırt edebilme yetisine sahip olsalardı, onları dinlemelerine gerek kalmayacaktı. Yüzlerine bir kez bakmak yetecekti.

Alman klasik yazını ülkeyi temelden değiştirmiş, sanatlar arasında yazınsal sanatın yıllarca ilk sırayı almasını sağlamıştır. Kendisini görülmemiş bir düzeye çıkaran dili de saygının ve tutkunun nesnesi durumuna getirmiştir. Bilgiler her zaman dilsel kesinlikle bağlam içinde bulunduğundan, klasik yazın Almanya'daki bilimsel ruhun yaratıcısı olmuş, 19. yüzyılın bütününe basmakalıp ve para canlısı olmaktan daha çoğunu kazandırmıştır: bu yüzyıla can veren klasik yazın olmuştur. Ortaya koyduğu örnekler nedeniyle içsel yönden özgür ve doğru olmak istiyordu. Çünkü yüzyılın başlangıcını yüce kişilikler tutuyordu, o güne dek görülmemiş sayıda birbirlerini izleyen bağımsız, saygın insanlardı bunlar.

Bugün bizler geçmiş yüzyılın görkemini ve aşırılıklarını zorlukla taşımaktayız. Sanki bin yıl sürecekmiş gibi boşa harcanmış yıllardı bu. Hem yeni buluşlarla dolu, hem de eleştireldi; ama bilge değildi. Bu yüzden büyük yıkımlara uğradı ve bugün de sürekli olarak yenilerine yol açmakta. Bu durum yirminci yüzyılın ilk otuz yılı içinde, karşı tepki olarak, Catilina'ların işini kolaylaştırdı. Gün küstah budalaların, nobran yalancıların, karanlık yüzlü zorbaların günüdür. Ne var ki sözler yine de oldukları gibi kalmıştır. Gelecekteki bilgiler de dilsel kesinliğe bağımlı olacaktır. Bir toplumun ve bir yüzyılın ne olacağını yazın önceden bilmektedir - ya da hiç kimse bilemez.

Ancak bu kez ne olacağını bilmiyormuş gibi görünmektedir. Yalnız Alman değil, tüm Avrupa yazını bugün engellenmiş bir yazındır. Almanya'da zorla engellenmiştir. Başka yerlerde ise görevini yerine getirmekten kaçınmakta ya da bu görevin ne olduğunu bilmemektedir. Yazınlar ne yapacağını bilmez ve ürkek bir duruma gelmiştir, kendilerini küçük düşürmekte ya da tutarsız ürünler vermektedirler - bunlar, gerçek olaylar nedeniyle pek de iyi şeylerin yaklaşmadığını sezdirmektedirler. Her yazın kendi gerçekliğini ele almaktadır ve ne yazılmışsa onlar gerçekleşmektedir. Ziyaretime gelen bir Fransız yazarı, burjuva kökenli olmasına karşın —olasılıkla daha çok bu yüzden— konularını burjuva ailesi çevresinden alan romanları ortadan kaldırmak, yerine toplumsal romanları geçirmek istiyordu. Ancak bu tür romanların bulunmadığı görüşündeydi. Oysa Fransa toplumsal romanların ilk kez yazıldığı ülkeydi. Ama o omuz silkerek iki ya da üç genç yazarın, zamanlarını geçirdikleri kahvehanenin çevresini aşmayan birer toplumsal roman yazdıklarını, toplumcu yazar olma özelliklerini korumak için de şapka yerine kasket giydiklerini açıkladı.

Toplumsal roman 19. yüzyıl boyunca Fransa'da ve öteki ülkelerde gerçeği savunma aracı olmuştur. Sözlü sanatlar içinde ondan daha başarılı olanı yoktu. Üçüncü Cumhuriyet Dreyfüs-sorununun üstesinden gelmeseydi, toplumsal-eleştirel konumlardan oluşan bu güçlü saf onu koruyamazdı. Direnmek için çok şey bilmek zorundadır insan. İyice tanımadan bir toplum kazanılamaz...Savaştan önce Alman işçileri sarsılmaz bir umut kaynağıyken, halk kitaplıkları övünçle istatistiklerini açıklamışlardı. Buradan okurların antrenman (çalışım) yaptıkları görülüyordu; bir spor kulübünün gösterdiği gelişmeler

kadar heyecan verici bir durumdu bu. Bir sinek siklet, Zola'ya kadar ulaşmıştı. Dünya şampiyonluğu için verilecek kavga ise bilimsel öğretiyle başlıyordu.

Bir yazardan ve okurlarından bir zamanlar belli tasarımları benimsemesi ve belirli görevlerle yetinmesi bekleniyordu. Bugün de durum aynıdır. Aradaki ayrım ise, dünyanın yazgısını belirlemek için gerçeğin yeterli güce sahip olduğu görüşü o günlerde herkes için kesindi. Bugün okurlar gibi, yazar da karar vermeyi geriye bırakmakta ve tabanı hiç de sağlam olmayan yalana baş vurmaktadır: böylece insanoğlu batağa saplanmaktadır. Geriye hiçbir şey kalmayacaktır - ne çözülen bir topluma verilmiş cılız ödünlerle ve kaçamaklarla dolu bu yazın, ne de okurları. Bu tür bir yazını okuyan kaç kişidir acaba? Gelişmek için okumak zorundadır insan. Kitapsız da yok olmak mümkündür.

Geleceğin toplumuna ilişkin yazının nasıl olacağını kimse bilemez; kuşkuya yer bırakmayan yalnızca yol ve yöntemdir. Tüm gücümle burada geçerli kılmaya çalıştığım biricik şeyi bilginin biri "Niteliğe dönüş" sözleriyle özetlemektedir. Yapacağımız tek şey de budur: çok öğrenmek - ve hiç öğrenmemiş ve de denenmemiş kişileri yaklaştırmamak. Duygulara ve alışkanlıklara dayalı bir görev duygusu çoktan zayıflarken, salt tinsel bilinç ayakta kalmaktadır.

Düşlemleri işlek olan yazarlar kolaylıkla yersiz tutkulara kapılmakta, çılgınlıklara düşmekte ve ivedilikle yanlış bir yan tutabilmektedirler. 1933 yılında bu durum kesin olarak yaşanmıştır. Ancak ne yazık ki, bu yazarların hak etmedikleri çıkarları sağlamak, bu duruma düşmeyen ötekilerin yerine geçmek için, kölece hesaplar peşinde koştukları, istenen biçime sokulacak kadar satılık oldukları da meydana çıkmıştır. Bunun nedeni: bu çeşit insanlar pek çoktur. Daha da kötüsü, hiçbir şey bilmemektedirler bu kişiler. Çözülen bir toplumun yazarı "hiçbir şeye inanmaz ve her şeyi doğru bulur"; o sadece hazır bulunmak ister. Ama nerede? Bunu bir kez sormaz bile.

Ayrıca başını kaldırıp bakacak zamanı da yoktur. Yirmi yaşındayken yapıtlarını birbiri ardına yayımlamaya başlar ve hepsi de günün gereklerine uygundur. Bu tür bir çalışma ve hizmet hiçbir geleneğin sürmesine izin vermez, kişiliğin biçimlenmesini engeller ve "ün" sözcüğünün tüm anlamını kaldırır.

Geleceğin toplumu ise, yetenekler ortaya çıktıktan sonra bir yazarın kamuya ulaşmasını sağlayacak ve genellikle otuz yaşına kadar bekletecektir. Yazarın öğrenmek ve kendisini pekiştirmek için zamana gereksinimi vardır. Bir toplumun, düzeyi yükselmiş yaşamının kendi



Ferruh Doğan

yazınsal yapıtları içinde bulunduğunu bilmesi gerekir. Ve bu toplum yazarlarını ciddiye almaya, onları sorumlu tutmaya uğraşacaktır. Öte yandan toplum da yeniden kendine güvendiği zaman, yazarlar kendi özlerine bağlı kalacaktır. İhanete ve kaçamağa yer yoktur artık - yaşamda ve yazında sadece gerçekler yer alacaktır: her ikisinin de sürekliliğini yalnızca gerçekler sağlayacaktır.

Yazının ayakta kalması için daha şimdiden tasa duyanlar yalnız toplumculardır. Bu nedenle geçmiş yazından kalanlar da toplumcuların sorumluluğuna geçmektedir. Burjuva yazınından söz etmek yersiz olacaktır. Burjuvazinin kapitalist artıkları, kendi ilkelerine karşı çıkan ve tinsel kökenlerine ihanet eden araçların yardımıyla ayakta kalmaya çalışmaktadır. Artık bir yazınları olduğu söylenemez, ulusal ve de Avrupa'ya özgü gelenekle bağı kopmuştur bu sınıfın. Belirleyici olan da budur. Ulusal göründüğü ölçüde, yalnız ulusun çıkarlarından değil, kendi ürettiği tinsel varlığından da kesin bir biçimde uzaklaşmaktadır. Eski yazarları dışladığı gibi, geçmiş dönem ozanlarının geleneğini izleyen günümüz yazarlarını da ortadan kaldırmaktadır. Bir sınıf, ölmeden önce işte bu şekilde gerçek yaşamdan kopmaktadır. Schiller'in övmeye çalıştığı nasıl da korkunç bir güçsüzlüktür bu!

Kişilikler her zaman varlığından kuşku duymadıkları bir toplum için hazır bulunurlar. Varlığından kuşku duyulan bir toplum, aydınların kendilerine ihanetleri, anlamsız yenilenme tutkuları, yan tutma konusunda ivedilikle verilen kararlar, "üste çıkmak" için daha büyük bir ivedilikle harcanan çabalar - tüm bunlar geride kalacaktır. Gelenek yeniden kurulabilir, ve tutarlı bağlar içinde kalıcı-olan, yani ün ve övgüye değer yapıtlar yeniden yaratılabilir. Ün dağıtması gereken bir toplum güçsüz ve ünsüz diye, ün ve övgüyü küçümseme zorunda kalmak tutarlı bir davranış değildir. Peki süreklilik! Gerçek karşısındaki tüm bu nefret dolu ve yararsız direnişlerden sonra sürekliliğe ulaşılacaktır. Saygın bir biçimde varlığını sürdürmek isteyen bir toplum, sözlerin gücünü tanımak zorundadır. Gelecekte de kişiliklere sahip olmayan bir toplumun bulunacağına ve bu yüzden kolayca ortadan kalkacağına inanmak istemiyorum. Sözlerin güçlü olacağı bir geleceğin toplumuna ve bağımsız bir kişiliğin sözlerinden başka hiçbir şeyle etki yaratamayacağına inanıyorum ben.

Zürih 1936

(★) Lucius Sergius Catilina: Z.Ö. 108-62, Roma'lı soylulardan; erki ele geçirmek için kaba güce baş vurmuş, ancak planları Cicero tarafından boşa çıkarılmıştır. (-Ç.)

A.Kadir, Bir Adanış Türküsü

Seyyit Nezir

Sadakat ve adanışın alçakgönüllü türkücüsüydü A. Kadir. Hep kendinden vermenin, kendini koymanın omuzları çökük, ama yürekli ağır işçisi. Yaşamının alışkanlıklarını İstanbul'un yoksul evlerinden, ağıdın ve öfkenin acılı sesine nafaka çığlıkları ve hürriyet şarkılarının cılız ama umutla yükseldiği ıssız, kuşatılmış günlerden edindi: şiirin, koynunda hep ateşli sözcükler saklı bu inatçı dervişi. İncecik boyunlarına dayanarak fabrika yollarında tükenen çocukların türkücüsü. Cibali'de gencecikten kardığı acılara kahraman elleriyle dayanan kadınların ahret kardeşi. Bağrında gurbet yaraları kanayan insanlara vefanın göğüs dolusu iyilik soluğu. Homeros'tan Eluard'a özgürlük ve barış mısralarının beş kıtayı dolaşan damarlarını mütehammil, tutkulu bir çabayla türkçede toplayan yürek. Durdu! Yaşamımıza o yürekten capcanlı kalan çok şey var, insanımızı eseren ve yücelten, ekmeğine katık olan.

Bu yurdun insanına ikircimsiz gönül verdi A. Kadir. Onun uğrunda, en zor yıllarda bir avuç insanla, ama yıkılmayarak her biri çile ve acıları hasedinden çatlatan bir avuç insanla ne çetin değerlerdi vefa ve sadakatin ömür boyu sınandığı; nice yalnızlıklar, sürgünlerde hem. Ki bir yerden sonra, yaşamak bile zaferdi, üstüne gelen çığlar altından dimdik kalkarak.

Ve o çelimsiz, ama kallavi bir yürek taşıyan, taştan pek, gülden nazik, beden, yalnız bizim insanımızı, Ahmet'i, Zehra'yı, Şeker Ali'yi değil, insanı, Asya'da, Afrika'da, bastığı yerden boyunca kan sıçratan nazi çizmeleri altındaki Avrupa'da insanı bastı bağrına şiirler boyu, dev bir kayanın altından fışkıran gelincik emsali.

Yaşamak bir işti, bir görevdi onun gözünde. Ve bitmediği sürece, o görevin her günü kan ter içinde ödenmeli. Kelimeler bir bir yerini bulmalı. Özgürlük, barış için, halk için dünyanın neresinde söylenmemiş şiir yoktur. A.Kadir, dilden dile sefer eyler, yeter ki geri aldırsın adımını muhannetliğe, bir çentik daha.

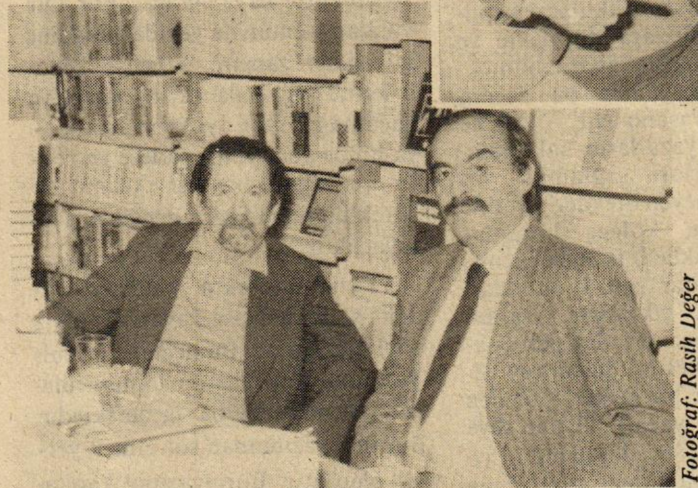
Biz, kendine adanan her ömrü, hele de şiiri ve şairi seven, sayan bir halkız. Sadakati, vefayı gönlümüzün derinlerinde muska gibi saklar, dar günümüzde güç alırız. Bize adanan ömrün fideleri dilden dile gümrahlaşır, koynumuzda serapa çiçek olur.

Bakarsın apansız,
her şey biter,
hepsi tamam olur.
Ne yaşamamak korkusu
Ne bir bitki gibi yaşamak,
yapyalnız.
Belki ölmek de yok artık.
Çocuklar hep güzel vücutludur.

Çocuklar, incecik boyunlarına dayanarak, ufacık elleriyle yaşamı götürüyorlar A.Kadir. "Çocuklar, çiçekleri umudumuzun."



A. Kadir



Fotoğraf: Rasih Değer

A. Kadir Aziz Çalışlar'la.

Bende Kalan Bir Mektup

Mehmed Kemal

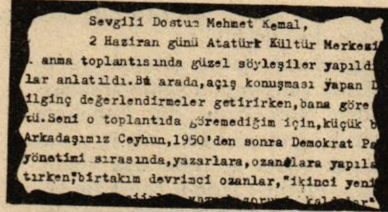
Şair Ömer Faruk Toprak'tan birkaç yıl önce 4 Haziran 1979 günü bir mektup almışım. Neden bilmiyorum, bu mektubu o günlerde yayınlayamamışım. Konu güncelliğini mi yitirmişti, yoksa sakıncalı günler mi yaşıyorduk, bir şey diyemiyeceğim. Geçende eski dosyaları, bana gelen mektupları karıştırırken Ömer Faruk Toprak'ın bu mektubu da elime geçti. Rahmetli dostumun edebiyatımızın belli bir dönemini değerlendirişi, bu döneme ait düşüncelerini belirtmesi, gizli kalmamalı, öğrenilmeliydi. 1940 Kuşağı tartışmaları zaman zaman yapılıyor. Böyle tartışmalara benim de katıldığım oldu. Belirli bir ortak görüşte birleşilemiyor. Demek edebiyat tarihçisinin daha sağlıklı bir dönemde eline alacağı, değerlendireceği, yargıya varacağı konu. Ömer Faruk Toprak dostum, bu konuda oldukça katıdır.

Demirtaş Ceyhun, 2 Haziran günü Atatürk Kültür Merkezinde Orhan Kemal'i anma toplantısında açış konuşması yaparken daha neler söyledi bilmiyorum. Ömer Faruk Toprak kendini ve yakın bellediği sanatçıları yanlış değerdirdiği kanısındadır. Demirtaş Ceyhun, bugün böyle bir değerlendirmeye ne der? Ama Ömer Faruk Toprak'ın mektubunu bende kalmasın, edebiyat çevrelerinin de bilgisi olsun diye yayınlamak istedim. İyi mi yapıyorum, kötü mü yapıyorum? Açıkça bir şey diyemiyeceğim. Mektup gün ışığına çıksın, ilerde edebiyat tarihçilerinin işine yarar. Rahmetli şair dostumu da bu vesile ile yeniden anmış olurum.

İstanbul, 4.6.1979

Sevgili Dostum Mehmet Kemal,

2 Haziran günü Atatürk Kültür



Sevgili Dostum Mehmet Kemal,
2 Haziran günü Atatürk Kültür Merkez
anma toplantısında güzel söyleşiler yapıld
lar anlatıldı.Bu arada,açış konuşması yapan D
ilginç değerlendirmeler getirirken,bana göre
tü.Seni o toplantıda göremediğim için,küçük b
Arkadaşımız Ceyhun,1950'den sonra Demokrat P
yönetimi sırasında,yazarlara,ozanlara yapıla
tırken,"birtakım devrimci ozanlar,"ikinci yen

Merkezinde, Orhan Kemal'i anma toplantısında güzel söyleşiler yapıldı, acı tatlı anılar anlatıldı. Bu arada, açış konuşması yapan Demirtaş Ceyhun ilginç değerlendirmeler getirirken, bana göre bir yanlışa düştü. Seni o toplantıda göremediğim için, küçük bir özet yapayım. Arkadaşımız Ceyhun, 1950'den sonra Demokrat Parti'nin çağdışı yönetimi sırasında, yazarlara, ozanlara yapılan baskıyı anlatırken, "birtakım devrimci ozanlar, "ikinci yeni" bunalımına düştüler, kapalı şiirler yazmak zorunda kaldılar" gibi sözler etti. Oysa bunun tam karşıtı oldu. Devrimci ozanlar (Adlarını sayarsak, yazınseverlerin belleğinde daha iyi canlanır: Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A.Kadir, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray, Suat Taşer, Ömer Faruk Toprak, Mehmet Kemal, Enver Gökçe, Arif Damar, Ahmet Arif, Şükran Kurdakul) birgün bile "ikinci yeni" diye adlandırılan türden şiirler yazmadılar. Baskı gördüler, uzun süre yayın yapamadılar, bu doğru, ama devrim ilkelerinden ayrılmadılar.

Buna karşılık "ikinci yeni"nin yanlışlığını anlayıp, "devrimci ozan" olmanın onuruna varan arkadaşlar olmuştur. Onlar "toplumcu şiire" yeni soluklar getirmişlerdir.

Burada yanlış bir anlama meydan vermemek için, hemen ekleyeyim. "İkinci yeni" ya da başka türde yazan bütün anti-faşist ozanlara saygım vardır.

Demirtaş Ceyhun, toplumcu şiiri sulandıran İlhan Berk gibi "ikinci yeni" savına geçen ozanları işaret etmek istiyorsa, ona diyeceğim yok.

İkinci bir nokta da şu: Bazı yazarlar 40 Kuşağı'ndan söz açıldığı zaman, 1940 ile 1945 arasında edebiyata çıkan bütün ozanları 40 Kuşağı başlığı altında topluyorlar. Doğrudur. Edebiyata çıkış tarihi ile anılır kuşaklar.

Ama "toplumcu 40 Kuşağı" denilince, iş değişiyor. İkinci Dünya Savaşı yıllarında iki tür ozan vardı.

1) 1940-1945 arasında Türkiye'de "ileri dünya görüşü"nü savunan, şiirlerine bunu koyan ozanlara, ağır baskı yapılıyordu. Direnenleri, sürgün, hapis, açlık, işsizlik, ölüm bekliyordu. İşte o dönemde çıkardıkları dergilerle yazdıkları şiirlerle faşizme göğüs geren ozanlara "toplumcu 40 kuşağı" deniliyor.

2) Bir de "aman, suya sabuna dokunmıyayım, böylece bana da dokunmazlar" diyenler vardı. Yani "küçük burjuvalığa" itiliyordu aydınlar. "Bir yudum suyun, bir lokma ekmeğin verdiği küçücük mutluluklar, bana yeter" deyip yaşamını sürdürecekti.

Bu ayrım yapılmazsa, yanlışlara düşebiliriz. Demirtaş Ceyhun'un söyleşisinin, yukarda "ikinci bir nokta da şu" ile başlıyan bölümle doğrudan bir ilgisi yok. Fakat konuyu daha açıklığa kavuşturmak için, küçük bir anımsatma yaptım.

Köşende, bu konudaki açıklamalarıma yer verirsen, içinde olduğun ve çok iyi bildiğin "toplumcu 40 kuşağı" üzerine görüşlerini getirirsen, yanlışlara düşenleri uyarmış olacaksın.

Sevgilerle gözlerinden öperim.

Ömer Faruk Toprak

6-7 Eylül Kasırgası

Hasan İzzettin Dinamo

Bütün ulusların masallarını toplayıp çevirmek istiyordum. Bu arada Türk masallarını da bölge bölge olmak üzere oralarda yaşamakta olan kimi öğretmen, aydın arkadaşlarıma toplatarak bastırmak, böylece bu arkadaşlarımı da üne kavuşturmak istiyordum. Çocukluğumdan bu yana masala düşkündüm. Yatılı okulların yatakhanelerinde, Sivas öğretmen okulunun gecelerinde arkadaşlara hep masallar söyletirdim. Bu masalların bir türlü sonu gelmezdi. Deniz gibi engin ve cömertti. Arkadaşlar anlattıkça kuyudan su çeker gibi gerisini getirirlerdi. Samsun'da, İstanbul'da, Amasya'da durmadan dinlediğim bu masallar hep birbirini andırıyorsa da akrabalıklarının çok uzak zamanlara dek gittiğini anlıyordum.

Bu sırada Grimm Kardeşleri, Çin masallarını, Perrault'yu, İspanyol masallarını, Alis Harikalar Ülkesinde'yi Almancadan, Fransızcadan ve İngilizceden çevirdim.

Çocukluğumdan bu yana hayranlık duyduğum Lafontaine'i bütün şiirleriyle bir cilt olarak eski bir kitapçıda buldum. Bu iki yüz elli şiiri şiir diliyle çevirmek kararındaydım. Kitabın başında LaFontaine'in hocası demek olan Ezopos'un yaşamı ve öğrencisine kaynaklık eden birçok öyküsü vardı. Şiirlerin çevirisine hemen başladım. Az zamanda iki yüz elli şiirin elli tanesini çevirdim. Her sabah oturuyor, öğleye dek bir şiir çeviriyordum. Yine bugünlerde La Rochefoucault'nun (Laroşfuko) Maxims'lerini (özdeyişler) ele aldım.

Bir zamandan bu yana bana tebeleş olan insan azmanlarının hiç olmazsa ufak bir eleştirisini yapmak üzere bu özdeyişleri yine Ziya paşanın ünlü özdeyişleri gibi Şiir diliyle çevirmeğe başladım. Hemen hepsini birer küçük vurucu şiir haline getirerek dosyaladım. Bu küçük şiir parçacıkları hemen bütün insanoğlunu birey olarak ele alıyor, onun erdem olarak gördüğümüz her şeyini didik didik ediyordu. Başka bir zamanın ve başka bir toplumun çocuğu olan Laroşfuko'yu uzun süre en yakın dostum bildim.

Bugünlerde eğitim işlerinde yönetici olarak çalışan eski yakın arkadaşlarımdan Nuri Ardıç, bir bunalıma kapılarak öğretmenliğini, aile yuvasını bırakarak bizim gecekonduya konuk olmuştu. Eğitim işlerinde çalıştığından Babıali'de de birçok kişiyi tanıyordu. Kendisine çevirdiğim bir yığın çocuk edebiyatından söz ederek bunlar için bir yayınevi bulmasını söyledim.

"Tamam Hasan ağabey, dedi, Rafet Zaimler yayınevi senin kitaplarının çıkacağı yerdir. Çoktan beri dünya masallarını basıp duruyor."

Birkaç müsveddeyi eline vererek gönderdim. Rafet Zaimler çok beğenmiş, hepsini basmağa karar vermiş, çevirmeni de tanımak istemiş. Bunun üzerine, bir iki gün içinde kitapçıya gitmeğe karar verdik. Demek, artık işimizi yoluna koyacağız diye düşünüyor, seviniyordum. Fransız masalcısı Perrault'nun masallarının çevirisini sürdürüyordum. Kitabı bitirmek üzereydim. Bir tek masal kalmıştı. Onu da yarın çevirmek üzere saat on birde çalışmayı durdurdum. Hemen yatmak üzereydim. Dışardan insan sesleri geldi. Kulak verdim. "Hasan bey biziz, biz, yakın arkadaşın. Bir iki kelime konuşalım." Bu sesi tanımadımsa da gittim kapıyı açtım, karşımda yabancı iki adam, polis olduklarını hemen anladım. Yaşlıcası, tatlı bir sesle: "korkma Hasan bey, dedi, biz birinci şubeden geliyoruz. Müdür bey seni beş dakikalığına istiyor. Bir şey soracak, olsa olsa bir saat sonra dönersin. Bir treniyle dönebilmem için hemen yola çıkmalıyız." Hiçbir çiğ yemişliğim olmadığından onları içeri buyur ettim. Uykuda olan kızımla karım gürültüden uyanmış, korkmuş, büyümüş gözlerle bir bana bir adamlara bakıyorlardı.

Sirkeci'de trenden indiğimizde karşıdaki bütün yüksek evlerin camlarının kırılmış olduğunu gördüm. Şaşırdım. Bunu gören komiser: "Sen, asıl Beyoğlunu göreceksin!" dedi. "Peki, kim yapmış bütün bunları?" İyi yüzlü komiser "siz yapmışsınız" diyerek güldü.

Birinci Şubenin yüksek merdivenlerinden yukarı çıktıktan sonra daha birçok tanıdık arkadaşı orda görerek bir şeylerin içinde olduğumuzu anladım. En sonra, bir otobüse doldurularak bilinmeyen bir yöne doğru yola çıkarıldığımızda merakım son haddine varmıştı. Bankalar caddesinden Beyoğlu'na çıktık. Orda kıyametin kopmuş olduğunu anladık. Evlerin iskeletleri yerli yerindeyse de bütün bunların camları ve içindekiler kırpıntı haline getirilmiş olarak yolumuzun üzerinde yatıyordu. Demek ki, diye düşündüm, dün gece biz rahat rahat yatıp uyurken cehennemin en azgın zebanileri, şeytanları Beyoğlu'nun caddelerinde şölen yapmış, horon oynamıştı.

Bu öyle korkunç bir yıkımdı ki Demokrat partinin başındakiler sözde bir gözdağı için yaptırdıkları bu büyük yıkımın hesabını çok zor vereceklerdi. Hemen o gece, ikişer üçer kişi olarak atıldığımız telefon kulübesi kadar daracık hücreler daha yeni badanalandığından henüz ıslaktı keskin bir kireç kokusu göğsümüzü tıkıyordu. Suçsuz bir adamın görüşmek üzere bir saatlığına götürülmesi altı ay sürecekti. İstanbul'un üzerinden Amerika'nın büyük Pasifik kıyılarını sık sık yalıyıp geçen o korkunç Kasırgalardan biri geçmiş gibiydi. Demokrat partinin başındakiler, üfledikleri kasırganın ardından hemen biraz sonra uyandıklarında ne yapacaklarını şaşırmışlar, arslanın ağzına atmak üzere kimi suçlular bulmayı düşünmüşlerdi. Kendi militanlarını ele veremezlerdi ya.

Bir süre bu göğüs tıkayıcı kireçli hücrelerde demlendikten sonra hapisanenin içinde olsun serbest gezmemize müsaade edildi. Arkadaşlarla görüşüp konuştuktan sonra anladık ki hiçbirimizin bu yıkım olayı ile ilgimiz yoktu. Salt kurbanlık koyun olarak sokaktan toplanıp getirilmiştik. Yalnız, bu talihsiz elli iki kişinin kodese kapatılma-

(devamı s. 95'de)

Romanımızda İki Tarz

Veysel Öngören

Olay denen şeyin romana bir zarar vermediği ama roman kurgusu için zorunlu da olmadığı artık biliniyor. Sanatsal bir örgü, kendi nedensellik biçimini ve bütünselliğe bağladığı semantik öğeler arasındaki düzenlilik ve gereklilik ölçütlerini kendisi oluşturabiliyor. Ve bu, nesnel gerçekliği yazınlaştırmaya engel olmuyor. Asıl bu olunca, yazınlaştırma ile yazınlaştırılan arasındaki gerçeklik farklılaşabilmektedir.

Olay'ın, kurgu değil de gereç yapılması istenir bir şeydir. Nitekim, olayın gereç yapılması Muzaffer Buyrukçu' nun romanlarında ana karakterdir. *Kavga*'da kurgu şuradan sürmektedir: göçmen baba kuşak, kendi kültürünü şimdi'deki kültürle birlikte yaşamaktadır. Oğul kuşak, bağrından geldiği baba kültürünün mümessilleri ile birlikte şimdi'de de kendi kültürünü yaşamaktadır. Kurgu'nun ön adımı, bu kuşaklar arasındaki süreklilik ve farklılaşmalarının, her iki kuşaktan kişiler arasında yarattığı ilişkilerdir. Ve kurgu, şimdi'de yaşanan kültürün, bu ilişkilerdeki biçimlerinden elde edilmiştir. Bu nedenle, kültürleri kuşatan gerçekil tarih, kültürleri taşıyanların süreklilik ve farklılaşmaları tarafından içerilebilmektedir. Buyrukçu'nun romanlarında bireylerin hareket izleği olabilmesi bu tarz kurgudan.

Buyrukçu'nun romanlarındaki içerik, inanların siyasal iktidardan ya da özgürlüklerden neyi alabilmekte olduğu değil özgürlüklerinin ve kendilerini gerçekleştirme olanaklarının ne derece, ne koşulda ve ne biçimde sahihleştiğidir. Burada ciddi bir şey var. Çünkü, en gücü, özgürlüğün maddiliği, eylemeye verilen anlamda yatar. Bir tek bu nokta, bireyleri seçikleştirmekte ve bireyin o romanlarda karşımıza çıkan *yaşamaktan aldığı tat*, bireyin iç ve dış dünyası arasındaki bütünselliğinin kapısını açmaktadır. Bunu, Buyrukçu, yazı öncesi öğeleri yazı olarak doğallaştırabilmekle sağlıyor. Estetik çıkış noktası, birey özgürlüklerinin toplum özgürlüğüne olan doğal eğilimini iyi yakalayabilmiş olmaktır. Romanlarında birey-toplum bağdaşmazlığı görülmediği gibi, toplumu bireye ya da bireyi topluma ikame de yoktur.

BİREYİ OLUŞTURAN ve KORUYAN

İrfan Yalçın'ın, *Büyük Soytarı* romanındaki oluşum, gerek Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün* ve gerekse Attila İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* romanındaki *önyargı*, baskısını açığa çıkarır. *Büyük Soytarı*'da ötekilerde olmayan bir şey vardır: bizzat toplumsal örgütlenişin kendisi, bireyi yalnız bırakmamaktadır. O yüzden, Büyük Soytarı'da, her şeye karşın, bireyin kendi hakkındaki bilinci kararmamaktadır. Ve kişilik, kendi dışını suçlama üstüne kurulmamaktadır. Kendi dışında kendi yaşamasını güvenceye alacak herhangi bir şey bulamadığı zamanlarda da toplumsal varlığı, bireyi paniğin sürekliliğine karşı korumaktadır. Böylece, yaşamasının gerçekleşme biçimine karşı hoşnutsuzlaşan bireyin ruhsallığı, kendisini temellendirdiği taban olmuyor.

Toplumu, tarihsel boyutları içinde benimseyerek toplum gerçekliğinin ilerleyen ve ilerlemeyi frenleyen öğelerini, insan ilişkilerinde yüze çıkaran bir yazıdır Muzaffer Hacıhasanoğlu'nun *Trenler Gene Gidiyor* romanı. Bireyin toplumsal varlığının, bireyin öznel tercihlerini işler kıldığını açıklamaktadır. Görülüyor ki, öznelliğimiz, reel olabilirliklerle bağlaşıktır. Toplumsal yataklar, kişisel insiyatiflere açıktır. Yeter ki, yataklarla ilişki içine girilebilmiş olsun. Bu, ahlak üzerine kurulu roman; bu noktada, ahlakın bir önyargı olmadığını, gerçekleşebilir hayat tarzları arasında yapılmış bir tercihin gerektirdiği davranışlar bütünü olduğunu anlatır.

Dinçer Sümer'in *Bozuk Bir Şey* romanı, insan ilişkilerinde, bireysel özgürlüklerin metaya dönüşme koşullarını analiz etmektedir. Kişisel tercihin ve zatî ahlakın, gerçekleşebilir hayat tarzları karşısında bir vaziyet alışa zorlandığını çok iyi göstermektedir. Toplumsal özendirmenin nesnel gerçekleşme olanakları ile öznel eğilimler arasında işletildiğini açığa vuruyor. Görülüyor ki, kişisel eğilimler ne denli sahihse, onlara sunulmuş gerçekleşme alanları, ne olurlarsa olsunlar, o denli etkili olmaktadır. İşte bu noktada, tarihin nesnelliği var. Roman, mevcut hayat tarzlarını burada tartışmaya açmaktadır. Analizi gereken şeyler bunlardır. Birey köşeye sıkışmışsa, bunda ona sunulanın payını vurguluyor. O zaman gereken, sıkıştırılmışlığı ya da başka türlü olamamayı mutlaklaştırmak değil, olası gerçekleşme tarzlarının analizini yapmaktır.

Buralardandır, Bihter'in durumunun inandırıcı olmayışı. Bihter'in davranışları ve sonu, Bihter'in Halid Ziya tarafından kurulmuş çizgilerinin zorunlu sonucu değildir. Başka türlü de olabilirdi. Halid Ziya romanı bunu anlamak istemiyor. Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnû*'da kurduğu metin, aynı davranış ve sonuçları verebilecek olası başka bir kurguya sahip herhangi bir metinden ya da aynı kurguyu izleyen ve değişik davranışlarla sonuçlar veren olası bir metinden kendisini ayıracak özellikleri taşımıyor. Bu, Halid Ziya romanının temel aksaklığıdır. Bu, trajik kült'le ilgili.

Bu farklılaşmanın kavranışı Hüseyin Rahmi romanındadır. Çünkü, hayatın taşıdığı seçeneklere dayalıdır.

TRAJİK KÜLT: ELİTİZMİN BAĞLAŞIĞI

Elitist kaygıların yoğunlaştığı Halid Ziya romanı, bunu benimsemek şöyle dursun, mahkûm etmek ister.

Masum da değildir. Siyasal iktidarı devralmaya bir türlü isteklenmeyen Büyük Burjuvazi'nin bıraktığı boşlukta, elitist oligarşi için iktidar çabasının bir biçimidir. Bir Platon toplumu. İnsanıl faaliyetten koparılmış bir zihinsel etkinlik aristokrasisi. Bunlar için halk; beğenisiz, cahil, bilinçsiz bir yığındır.

Seçkinciliğin (elitisizm) bugünkü durumu, Halid Ziya romanının bugününün tanınması için önemlidir. Yazı olgusunun telkin yoluyla okşayıcı, beğeni yoluyla çarpıcı özelliklerinin yaygınlaştığı ve bilimin görmezlikten gelinemediği bir yaşamada oluşmuştur. Bilim'in ve yazı'nın sağladığı tadı, hazır bir silah olarak kuşanmıştır. Bilimin vargılarını ve özellikle yöntem yoklamalarını, büyük sanayi toplumunun bugünkü mevcut mülkiyet biçimine uyarlayarak çalışmaktadır. Mülksüzleşenlerin dışındaki bir tüketimin zihinsel tadını ve beğenisini mülksüzleşenlere de mal eder. Bunu, soyut tutulmuş bir insan kavramı ile yapar. İşte bu soyutu izlek yapıyor ve semantik verilerin toplayıcısı olarak kullanıp, gerçekil (reel) bireyin belirleyiciliğini dışarı çıkarıyor. Çünkü bu kavram, soyutlama yoluyla bireyden elde edilmemiştir. Salt tasarlanmıştır. Mülksüzleşenler, okuma yoluyla buradan sürerek sunulan beğeniyi benimserken, aynı zamanda, bu kurgusal bireyi de, bu beğeniyi de, bu zihinsel tadı da aşkınlık olarak tanırlar. Yazılı kültür, kültür bütününe ikame edilmiştir. Yalıtılmış zihinsel etkinlik, bu aşkınlıkta mutlaklaştırılmıştır.

Bu eğilim, trajik kültle bağlaşıktır. Trajik kült, Halid Ziya yazın'ının vazgeçemediği bir birimdir. Osmanlı'nın bir özelliğinden geliyor. Bu özellik ayni zamanda, Halid Ziya yazın'ının birey anlayışını da açıklar. Osmanlı'da özgürlük, kişisel iktidarla örtüşmüştür: "Ali Paşa'yı vurdular/Talan oldu malı mülkü." İktidarın da, özgürlüğün de maddiliği, bireyde ortaya çıkar. Reaya ya da kul ya da gulam özgürlüğü, iktidar sahibi bireyin özgürlüğüne bağlı kümelenmelerdir. Bu durum, öteki bireyler adına, belli bir bireyin, bireylik durumuna temellüküdür. Ortadoğu'da emir, mülk, hâkim, devletli vb. terimler bu anlamı içerir. Sivilize olmamış toplum, böyle de anlatılabilir. Ama bu kişisel iktidara dayalı özgürlüğün, gene bu kendine bağımlı kümelenmelerden başkaca toplumsal kökeni olmadığı da doğrudur. Bu tarz örgütleniş, böylece siyasal iktidarı toplumsal iktidarla örtüştürür. Bizim bir toplum olarak çözülüp oluşmamız, siyasal iktidar olgusunun toplumsal iktidarın sonuçlarından biri olduğunun belirip ortaya çıkmasına ve toplumsal iktidarın toplumsal köken öznesine aktarılmasına doğru bir ilerleyiştir.

Seçkinci, bu ilerlemeye karşı koyan bir gericidir. Kişisel iktidarla özgürlüğün örtüşmesi *yazgı* kavramına bağlandığı zaman trajik olan doğmuştur. Bugün seçkinci (elitist), tarihin karşısındaki onmazlığını *yazgılaştırarak*, burada, öteki bireyler adına bireylik durumuna temellük ederek trajik olan'ı kuruyor.

ROMANIMIZDA TRAJİK MOTİFİN DOĞUŞU

Ne var ki, romanımızın başlangıcında görülen trajik kültün nedeni bu değil. Romanımızın başlangıcındaki trajik motif, özgürlüğün kişisel iktidarla örtüşmesini aşmak gibi sahih bir eğilimden doğdu. Çünkü, hayatsal dönüşüm bu örtüşmeyi parçalıyordu. Çağdaş dünyaya dikkat kesilişimiz uygarlıklar arası bir dönüşümü de içerir. Bunun boyutları alabildiğine büyüktür. İslam Dünyası Uygarlığından, bugünün evrensel uygarlığına! Batı kavramı bu işi tüketmez. Romanımız da böyle bir hesaplaşmadan doğmuştur.

Ortadoğu'da, tüzel bir kişilik olarak, Devlet'in baskı biçiminde doğması, bir de özgürlüğün bir teslimiyet olarak gerçekleşmesi bu örtüşmedendir. Altyapısında doğa ve düşman karşısında varolma kaygısı, bir de kötüden korunmak için doğaüstü iyiye teslim olma var. Ama bu örtüşmenin parçalanmasıyla da *toplum özgürlüğü* kavramı yaşamaya geçiyor. Özgürlük ve iktidarın maddi taşıyıcısı olarak toplum da söz konusu oluyor. Doğaüstü ile, örneğin din'le savaşımın kaynağı da bu. Bireylik durumunun mutlaklaştırılması, bireylik durumuna kişilerin el koyması parçalanmaya başlıyor ve sahih bireyler doğuyor. Kişi ve birey birbirinden seçikleşiyor. Bireyin toplumsal varlığı da belirleyiciler arasına katılıyor. Bu nokta da doğaüstü ile ilgili. Bunda şaşılacak bir şey yok. Dünya tarihinde, doğaüstü kötünün ve yeryüzündeki düşmanın, mevcut insan toplulukları içinde yuvalanmış aynı türden azınlıklar olduğunu bu olgu açığa çıkarmıştır.

Bizim romanımız, bir hayat tarzı hesaplaşmasından doğmuştur. Kapsamlı bir değerler tartışmasını içermektedir. Bireyin konumu ve özgürlük ön plandadır. Ama gerçeklikte olup bitenlerle bağlaşık olarak, değerlerin tartışıldığına dikkat edilmelidir. Böylece, özgürlük, bireyin bir gerçekleşme biçimi olarak yerini alıyor. Kötü kadın, kötü kadına yangın toy delikanlı, mirasyedi, levanten, Avrupa eğitimi görenimizin bunalımı ya da ataklığı vb. gibi kolayca vülgerleşebilecek motifler ciddiye alınmıştır. Çünkü bunlar, yaşadıkları hayatsal dönüşümün gerçek verileridir. Değişen bir ekonomide elenen mal varlığı biçimi, yeni bir hayat tarzının uç veren olanakları ve değerleri, bunlar önündeki acemilik ve sınırsız istek. Ama hepsi de sahih çevreleri ile birlikte, çerçevenin bir parçası olarak ele alınmışlardır. Eski-yeni çatışmasını da kapsayan değerler tartışması, doğrudan doğruya, bireyin kendi konumunu seçişi gibi bir vazgeçilmezliğin yataklarında yüzüyor. Bundandır, yerleşik tarih bu romanların tabanını oluşturmaktadır. Hayatsal dönüşüm süreci analiz edilmektedir.

Bu romanların estetik girişimi son derece ilginçtir. Bu girişim, *anlatıcı*'yı konuşma dilinden yazı diline geçirme çabasında düğümlenmektedir. Buradan bakınca, kurguda düşülen güçlüğün, semantiği temellendirme uğraşından geldiği fark edilir. Bu fark edilince de, metinlerdeki semantik kaygı ve apaçıklık yüze çıkar. Bu romanlarda, tarihin ilerleyişine yatan sahih bireyle, teziken birey farklılaşmıştır.

Ahmet Mithat, insanın değişebilirliğini gözden kaçırmamıştır. Zamanı ve yaşanır ilişkileri işe katmıştır. *Hüseyin Fellah*'ta Şehlevend'in üç adam arasındaki seçimi hafifliği ya da çıkar duygusunu içermiyor. Oluşuma dayalı bir değişmeden gelir. *Hüseyin Fellah* romanı, *baht* dönüşüne bağlanır gibidir. Ama bu trajik birim için hazırlık çok zayıftır. Asıl dikkati çeken şey, Şehlevend Hüseyin'i seçerken, değerlerin rol oynamasıdır. İkisi de yerleşik değerlere bağlıdırlar. Yırtıcı olan Civelek Mustafa. Civelek yeni değerlerin adamıdır. Yeniçerilerin, "padişah da insandır. Hanedan değişsin" dedikleri bilindiğine göre önemli.

Sergüzeşt'teki Celal Bey tipi, Hüseyin Rahmi'de içe bakışını bırakarak bir oportüniste dönüşmekte gecikmiyor. *Şıpsevdi*'de levanten ile teziken birey, işbirliği içindedir. *Aşk-ı Memnû*'daki Behlûl'de artık bu hesaplılık da yoktur. Behlûl, işbirliğini bir kültüre dönüştürmüştür ve bir serseri mayın olarak yaşamaktadır. Selim İleri bunu bir özgürlük sorununa ulamak istiyor. Yakup Kadri, Attila İlhan ve Selim İleri, bu yörüngesizliği kuramlarının nesnesi yapmışlardır. Bu nesnenin maddiliği, Bihter'in işlerinde ortaya çıkan *salt tüketimdir*. Bu nesne, *Üç İstanbul*'da Cevad ve Raşel olarak çok çok iyi verilmiştir. Behlûl, seviştiği Bihter'in işlerini tamamlamaktan başka işlev yüklenmez. Halid Ziya romanı, bugün, bu kahraman'ı için şunu öngörüyor: toplumsal varlığını hesaba

(devamı s. 89'da)

Likya'lı Gülpembe

Semra Özdamar Arın

"Yahu, dehşet! Çok ilginç!"
"Çok... çok ilginç ya!"

Gülpembe, başını kaldırıp seslere kulak veriyor. Sesler mezarın hemen dışından geliyor. Doğruluyor. Kızı da, dikilmiş dinliyor dışarıyı. Sesler yaklaşıyor iyice; içeri giriyorlar şimdi. Kalkıyor ayağa; terliklerini giyip gelenlere doğru iki adım atıyor. Kızı da ardında. Kalabalık gölgeler... peşpeşe giriyorlar. Önde yürüyen, bir kadın... İçeri süzülen ışıkta sarışın... Gülpembe'yi görünce ürküyor birden; bir çığlık atıyor. Gülpembe utangaç, gülümsemeye çalışıyor.

Kadının ardındaki erkek, O'nu süzerek, "Ne yapıyorsun burada?" diyor, şaşkın. Ağzında piposu, sakallı... Gülpembe, daha da utanıyor. Elinin tersiyle yerdeki döşeği, kırık sandığı, tüpgazı ve kapkacağı şöyle bir göstererek, "Benim evim, bura" diyor.

Sakallı adam, sarışın kadın, onun yanındaki şortlu genç erkeğin gözleri irileşiyor birden. Soruyu soran, bu kez, piposunu çekiyor ağzından, "Bu mezarda mı yaşıyorsun?" diyor. Gülpembe, yanıt vermiyor. Küçük kızını yanına çekerek, utangaç, gülümsüyor. Sarışın kadın, arkasında toplananlara dönüyor; hepsi on kişi varlar. Eliyle onu işaret ederek, birşeyler söylüyor. Ötekilerin yüzünde de aynı şaşkınlık! Gülpembe'yi ve mezarı inceliyorlar şimdi... Aralarında konuşuyorlar. Gülpembe, onlarla aynı dili konuştuğunu çıkarıyor; ancak, ne söylediklerini anlayamıyor. Sıkılıyor; sıkıntısı yüzüne yansıyarak, çevreye bakıyor. Ocakta pişen çorba... Davranıp, söndürüyor tüpü.

— Buyrun, bir tas çorba içiverin...

Sarışın kadın dönüyor O'na, anlamıyor önce ne dediğini. Gülpembe'nin ocaktaki tencereyi işaret edişinden çıkarıyor ve "Bu sıcakta mı? İstemez, teşekkürler" diyor ve ekliyor: "İzin verirsen bir fotoğrafını almak istiyorum; dışarda..." Gülpembe, bunu bekliyormuş gibi, isteği ikiletmeden yürüyüp çıkıyor mezardan.

Dışarda üç kişi daha var. Bunlar, öteki mezara girmiş olmalılar. Biri, kadın. Kumral, gözlüklü. Elinde bir kitap...: Gülpembe'ye bakıyor, gülümsüyor. Her seferinde önünde durması istenilen mezar kabartmalarının önüne geçiyor. Sarışın kadın, "Çok iyi, harika!" diyor, makinasını ayarlarken. Bir "çıt!" sesi... Gülpembe'nin Likya kaya mezarı önünde duran, güneş yanığı, rüzgâr çatlığı yüzü; hafif kamburumsu bedeni, pelikülе işleniyor. Sarışın kadın, polaroid makinadan çıkan resmi kayaya dayıyor, makinasını kapatırken. Gülpembe'nin gözü ilişiyor fotoğrafa... Yüzlerce yıldır aşınmayan görkemli mezar kabartmalarının önünde duran, aşınmış genç bedenine bakıyor bir süre.

— Eyvallah, çok teşekkürler...

Gidiyorlar artık. Gülpembe, bir an duruyor, bakıyor gidenlere. Yanına küçük kızı sokuluyor o sırada. Gülpembe, "Sen dur" diyor O'na ve gidenlerin ardısıra seyirtiyor.

Kadınlı-erkekli grup, konuşup gülüşerek kayalık yamaçtan inmeye başlıyorlar. Gülpembe iskele tarafına bakıyor; yabancı bir sandal gözüne çarpıyor. Uzakta ise, boş bir kotra demir atmış. Onunla gelmiş olmalılar.

Adımlarını sıklaştırıyor. Acele etmeli; karşılarına başkası çıkmadan... Tüm cesaretini toplayarak ardlarından sesleniyor:

— Balık ister misiniz?

Dönüp bakıyorlar O'na. Yine şaşırttı onları. Esmer, sakallı adam "Ne balığı? Hani nerede?" diye soruyor. Gülpembe aşağıdaki iskeleyi işaret ediyor, "Te, sandalda. Bu sabah tuttum daha..." Erkeğin gözleri bu kez daha da büyüyor: "Sen mi tuttun? Nasıl?" Gülpembe çekingen gülümseyişiyle: "Ağ'la" diyor, ardından ekliyor: "Ben balıkçıyım".

Gülmeye başlıyorlar birden. Gülpembe buna da alışık. Sakallı adamın yanındaki yüzü çilli kız, "Senin kocan ne iş yapar?" diyor; sonra kuşkuyla soruyor: "Yoksa, kocan yok mu?" Gülpembe atılıyor: "Olma mı? Kocam da var, çocuğum da. Kız burada, yanımda. Oğlanı aldı yaylaya çıktı herifim. Üç Ağız'dan birinin hayvanlarına bakar orada."

Pipo içen adam, şaşkınlığını atamamış, gülen bir yüzle, "Demek sen balıkçısın, ha?" diyor. Gülpembe, üzerinde "GÜLPEMBE" yazılı sandalı işaret ederek, başını sallıyor: "Tek biz kaldık burada" diyor; ardından, canı sıkkın ekliyor: "Tek, balığa çıkan avratlarla, dermansız ihtiyarlar..."

Esmer adam, Gülpembe'nin yaşadığı mezara bakıp, "Sen niye kaldın?" diye sormuyor. Arkadaşlarının yüzlerine bakarak düşüncelerini soruyor. Olumlu yanıt alınca, "Olur ama, sen pişirirsen isteriz balığını" diyor. Gülpembe başını sevinçle sallıyor; kızına seslenmek için arkasına dönüyor. Küçük kız, çelimsiz bedeniyle, orada; hemen arkasında. "Sen mangalı koştur iskeleye, Kısmet" diyor. Kendisi de sandalının bağlı olduğu yöne doğru sekerek iniyor kayalıklardan.

* * *

Mercanları ipe geçirip yabancıların konakladığı iskeleye vardığında, mezarın dışında gördüğü kumral kadın ve iki erkek, orada. Ötekiler iskelenin hemen ilerisinde yüzüyorlar. Kumral, gözlüklü kadın masaya yaslanmış, elindeki kitabı okuyor. İki erkek ise ayaklarını iskelenin korkuluğuna dayamış, içki içiyorlar.

Sarışın kadın, sudan başını çıkarıyor. Gözünde deniz gözlüğü. Gözlüğü alnına doğru itip, "İnanılmaz bir şey, olağanüstü" diye, denizin altındaki batık kenti işaret ediyor. Gülpembe, ikidebir ağzına takılıp kendisini uğraştıran o keskin yüzlü taşlara yabancıların neden bu kadar ilgi gösterdiklerini anlıyamıyor hiç.

— Getirdim mangalı, al...

Dönüyor; kızı omuzlarını çökerten bakır mangalı yere bırakıyor soluyarak. Gülpembe mangalı kenara çekiyor. Kulpuna asılı maşayı alıp külleri eşelemeye başlıyor.

— Yardım edebilir miyim?

Konuşan; kumral, gözlüklü kadın. Kitabından başını kaldırmış, gülümseyerek O'na bakıyor.

— Sağolasın, sen otur...

Kadın kitabı kapatıp kalkıyor yerinden. Gülpembe'nin yanına gelip, ahşap iskelenin üzerine çöküyor:

— Öyleyse sohbet edelim...

Gülpembe'nin içi birden ısınıyor kadına. Utangaç, gülüyor... "Burası çok güzel" diyor kadın. Gülpembe, bu kez şaşırarak bakıyor: "Nesi güzel?" diye soruyor ve yanıt beklemeden ekliyor: "Bir ağaç gölgesi yok. Her yan dağ, taş... güneşin altında..."

"Bu taşlar çok değerli ama," diyor kadın gülerek, "Bilmiyor musun?"

"Öyle diyor, gelenler" diye başını sallıyor Gülpembe. "Ama kime ne fayda, taş işte!"

Kadın, bir şey söyleyecekken, vazgeçiyor. Bir süre susuyor, sonra, "Sen yerlisi misin buranın?" diyor; "Yoksa sonradan mı..."

"Kendimi bildim bileli buralıyım, ne varsa" diye, sözünü kesiyor O'nun Gülpembe.

"Öyleyse, sen de Likya'lı sayılırsın" diyor kadın, yine gülerek.

"Ne sayılırım?" diye soruyor Gülpembe, anlamsız bir yüzle.

"Likya'lı" diye yineliyor kadın. "Bu toprakların ilk sahipleri... En az ikibin yıl önceki. Yani... senin evi yapanlar..." Gülüyor ama sesinde alay yok.

Gülpembe, "Şimdi anladım" dercesine başını sallıyor. Sonra, "O kadarına aklım ermez" diyor, mangalı ateşlerken. "Onlarda da akıl yokmuş bizim gibi, desene... Başka yurt bulamamışlar mı?"

"Onlar öyle düşünmüyorlarmış ama" diyor kadın, "buralara sahip çıkabilmek için çok kan dökmüşler. En çok da, kendi kanlarını..."

"Vay yurtsız kalalar!" diyor Gülpembe, bu kez kızarak. "Nasıl şeylermiş bunlar öyle?"

Kumral kadın, biraz ikircikli, "Sana kimse anlatmadı mı şimdiye dek bunları?" diyor, "Gelen-gidenler?"

Gülpembe, "Gelen-gidenin benle, bizle işi ne?" diyor. "Gelenler, denizin dibindeki batmış şehir mi ne, ona; bir de, tepedeki mezarlara bakar; balığımızı yerlerse yer; akşamleyin de, gemilerine biner giderler."

Kumral kadın, "Anlıyorum" diyor, doğruluyor biraz: "Sana Likya'lılardan biraz okumamı ister misin?"

Gülpembe balıkları yerleştiriyor mangala. Bir an düşünüyor; sonra, "Oku bakalım," diyor. Mangalı işaret ederek, "Nasılsa bekliycez" diye ekliyor.

Kadın kalkıyor, masanın üzerindeki kitabı alıyor; karıştırıyor: aradığı sayfayı bulunca, yine gelip Gülpembe'nin yanına çöküyor. "Bak" diyor, sonra, tam okuyacakken vazgeçiyor. Kitaba göz atarak "Bak, burada ne yazıyor... Çok savaşçı bir ulusmuş bu Likya'lılar. Yıllarca savaştıkları olurmuş. Yıllarca, evlerinden uzakta kalırlarmış. Bu yüzden, kadınları yalnız kalır, bütün işleri üstlenirlermiş."

"Bizim gibiymiş garibanlar..."

Kumral kadın duruyor bir an. "Ama, onlar farklıymış" diyor. "Üretimde; yani, ekip biçmede de; yönetimde; yani, ülkeyi yönetmede de kadınlar söz sahibiymiş. Hatta, soy olarak, babalarının değil, analarının adlarıyla anılırmış Likya'lılar. Senin anlayacağın, saygıdeğer ve kutsalmış Likya kadınları."

Gülpembe, inanmaz gözlerle bakıyor kadına bir süre. Sonra, "Dünya gitgide daha kötü olmuş besbelli" diyor; içine çekiyor.

Sarışın kadın sudan yarı gövdesine kadar çıkıyor o sırada. "Heey Şule, gelsene sen de!" diye, kumral, gözlüklü kadına sesleniyor.

Şule, Gülpembe'yi işaret ederek, "Sonra" diye yanıtlıyor O'nu. İçki içen erkeklerden genç olanı, alaylı bir tonla, "Arkadaşımız, halkımızı aydınlatıyor şimdi" diyor yüksek sesle.

Şule aldırış etmiyor O'na. Yine kitaba bir göz atarak, Gülpembe'ye dönüyor: "Bu Likya'lılar, zaman zaman da yurtlarından uzakta, paralı asker olarak savaşmışlar."

Gülpembe, anlamıyor. "Paralı asker?"

"Yani, para karşılığında, başka ulusların savaşlarına, bir ulusun yanında katılmışlar."

Gülpembe, "Paralı asker..." diye yineliyor. "Biz de paralı askeriz öyleyse..."

Kadın boş bulunuyor, "Ne?" diye soruyor.

—"Biz de paralı askeriz ha! Bizim herifle ben. Öyle ya, başkaları için dövüşüyoruz hep..."

Konuk kadın, bu kez bir kahkaha koyveriyor. Sonra, bir süre hoşnutlukla izliyor Gülpembe'yi. Ciddileşiyor ardından. Başını kitaba eğip, bu kez okumaya başlıyor: "Pers'lerin Kralı Harpagos, ordusu ile Xanthos ovasına indiği zaman, Likya'lılar da karşı koydular. Bitmez tükenmez kuvvetlere karşı az sayı ile döğüştüler; yiğitlikte nam aldılar, ama, yenildiler. Kentlerine geri atıldılar. Kadınları, çocukları, hazineleri ve köleleri kaleye doldurdular ve alttan, yandan ateş verdiler; öyle ki, yangın kaleyi yerle bir etti." Duruyor bir an, soluklanıyor; sonra sürdürüyor okumasını: "Bundan sonra, birbirlerine korkunç yeminlerle bağlanarak düşmana saldırdılar. Ve, o sırada kent dışında bulunan seksen aile dışında, tümü ölmüş oldular."

Gülpembe, bu kez duyduklarından etkilenmişcesine dinliyor. Kadın susunca, bir süre bekliyor, sonra, "Vah... deme" diyor usulca, acınarak.

Kadın, bir süre tepkisini ölçmek istercesine O'nu izliyor. Sonra, son satırları okuyor: "Roma'lı komutan Brutus saldırınca da, Likya'lılar, yine, önce analarını, kadınlarını, çocuklarını öldürüp; eşyalarını yakıp; kendilerini alevlerin içine attılar."

Gülpembe, içinden acımıyor onlara bu kez. O yiğit insanların soyundan geldiğini düşlüyor yalnızca. Alevlere atılmak... Çevresini saran ateşten kurtulmak için, kendini alevlere atmak...

Balıklar kızarmaya yüz tutmuş. Sıyrılıyor düşten. Kızına tabakları getirmesini işaret ediyor. Kumral kadın, buğulanan gözlüklerini silerek kalkıyor. Gülpembe, O'nun iskelenin ucuna gidip "Heey, Mavi Yolcular, balıkları soğutmayın!" diye, denizdekilere seslendiğini işitiyor. Bir süre, coşku içinde yüzen; çığlıklar atarak suda oynaşan insanlara; özellikle, sarışın kadına bakıyor. Her yıl bu mevsimde giderek çoğalan, o tanımlayamadığı duygu; o sıkıntı bürüyor içini...

Balıkları tabaklara koyup, kızı ile birlikte sofrayı hazırlıyor. Kadınlı erkekli grup sudan çıkarken, arkasını dönüp yürüyor. Kızı, iskelenin girişinde, elinde kovalarla bekliyor O'nu.

"Kısmet, sen git onlara hizmet et" diyor. Kovaları alıp, söylenerek, sivri kayaları tırmanmaya başlıyor. "Su, su, her yanın su. Su almak için, itin öldüğü yere tırman her allahın günü!.."

Adanın tek kuyusu tepede, tarihi kalenin içinde. Tüm canlıları pelteleştiren güneş ışınlarının altında, kan-ter içinde, kaleye ulaşıyor. Kuyudan su çekip kovaları doldururken, yaylayı düşlüyor. Yaylanın serinliğini; gürüldeyerek akan kaynak sularını; akşam güneş batarken dönen sürülerin özlediği sesini. Kocasını... oğlunu... Ağlamak istiyor; ağlayamıyor. İçi katılmış sanki... Kovaları yükleniyor. Sırtı sızlayarak taşımaya koyuluyor. Tam kaleden çıkarken, ayağı kalenin yüksek eğimli merdivenlerine takılıyor; tökezlenmesiyle birlikte, kovalar öne fırlıyor. Sular, kızgın taşların arasından süzülüp gidiyor bir anda. Oturuyor merdivenlere Gülpembe, bu kez ağlıyor.

* * *

Akşam üzeri kadınlı erkekli grup kotralarıyla mavi yolculuğu sürdürmek için yola koyulurken, Gülpembe, kıyıda dikilmiş uzaklaşmalarını hüzünle izliyor. Gözü yine o sarışın kadına takılıyor. Kısa şortundan görünen beyazlığını yitirmiş bacaklarını kotranın kıç tarafına dayamış, yüzünü tatlı esintiye vermiş kadına... Buradan kasabaya; oradan, bir kez ilk evlendiğinde gördüğü o kıyı kentine; sonra da kimbilir nereye gidecek bu kadın... Bu insanlar... Gülpembe'nin hiç görmediği ve hiç göremeyeceği yerlere... O... o kıyı kentini görmüştü işte bir kez.

Kumral, gözlüklü kadın dönüyor, el sallıyor son kez. Gülpembe de, elini kal-

dırıp, belli belirsiz karşılık veriyor. Kotra gözden iyice yittiğinde, dönüyor. Sandalının yanına gidiyor. Onu iskeleye bağlayan ipin sağlamlığını son kez denetliyor ve kaya mezarına doğru tırmanıyor. Mezarın içine giriyor. Kızı, çoktan, döşeğe kıvrılıp uyumuş. Üstünü örtüyor sevecenlikle. Kendisinin de yatması gerek artık, alacakaranlıkta ayakta çünkü. Yatsa, uyuyamayacak ama. Dışarı çıkıyor. Mezarın girişindeki bir taşın üstüne oturup esen rüzgârın serinliğinde karanlığın çökmesini bekliyor. Karanlık çöküyor; yerinden kıpırdamıyor. Karnı acıkıyor; yine kalkmıyor. Öylece, karanlığa bakıp, kıyıya vuran dalgaların sesini dinliyor. Gecede sesler büyüyor iyice. Denizde sanki yüzlerce Likya'lı savaşçı yürüyor şu anda. Ürperiyor bir an. Kocasının savaştan dönüşünü bekleyen Likya'lı bir kadın olarak düşlüyor kendisini. Ama, sürdüremiyor düşünü. Çünkü, savaş burada... Bu, dünyadan kopuk adacıkta; bu, ıssız, insansız yerde!.. Bu taş yığınının ortasında Gülpembe'nin savaşı!.. Bu mezarda!..

Bu ışıksız gecede, kocasının aylar sonraki dönüşünü mü bekliyor? Bekliyor mu? Bir şey bekliyor mu artık?

Rüzgâr kesiliyor ve o korkunç saldırılardan biri başlıyor işte yine. Karşı adadaki su birikintilerine toplaşan sivrisineklerin, bezdiren saldırısı! Dayanamıyor bir süre sonra. Kalkıyor yerinden. Girişin öbür yanına yığılı tezeklerden birini alıyor; önüne koyup, yakıyor. Az sonra, tezeğin yükselen dumanı, sivrisinekleri bir süre için uzaklaştırıyor. Yanan tezeğe bakarken. Gülpembe'nin aklına o kumral kadının anlattıkları geliyor. O, toplu intihar. Alevlere atılan kadınlar... insanlar... O ateşi içinde duyumsuyor oysa Gülpembe. Yüzlerce yıl önceki kuşatmayı hissediyor çevresinde. Dört bir yandan kuşatılmışlığı... Çevresine bakıyor umutsuzca. Görünürde hiç ışık yok. Denizin varlığı hissediliyor yalnızca. Dalgaların sesi. Bir çağrı sanki bu... Serin sular... Alıp götüren dalgalar... Acıları yok eden hiçlik...

Saatler sonra kızının elini omuzunda hissedinceye dek kıpırdamadan oturuyor. O dokunuşla birlikte, düşteymiş gibi kalkıyor yerinden. O önde, kızı arkada, kör adımlarla kayalardan iniyorlar. Adanan kimi evlerinin de kapıları açılıyor bu sırada. Kadınlar, gözlerindeki uyku silinmeden, ellerinde balık ağları, dışarı süzülüyorlar. Alacakaranlıkta, hep birlikte kayaların arasından iniyorlar. Sandallarını çözüp, itiyorlar denize. Gülpembe de, kızıyla itiyor sandalını; atlıyorlar içine. Dalgalar az sonra kucaklıyor sandalları. Gülpembe ve öteki kadınlar, doğacak güneşe doğru, her günkü, gri yolculuklarına başlıyorlar...

Ramis Aydın ve Diğerleri

Emin Çetin Girgin

Türk resminde figür sorunu incelenirken, dokunulmak istenilmeyen hassas noktalardan birisi de figürün siyasal konum itibariyle, anlatıma yönelik ajitatif tercihlerindeki etkenlerdir. Birinci Dünya Savaşı ve İstiklal Savaşı'nın Türk resmindeki yansıması, konularla geliştirilen destansı yorumlar genel olarak lirik ve anlatım kaygıları içeren toplu kompozisyonlarla yurt savunmasında izleyiciye moral verici konumlarda oluşudur. O dönem ürünlerinden Bahriyeli İsmail Hakkı'nın "Meşrutiyet'te Mebusan Meclisi", Sami Yetik'in "İstiklal Savaşı", "Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar", İbrahim Çallı'nın "Bir Topçu Bataryası" Hikmet Onat'ın "Harbe giderken veda", "Siperde", Avni Lifij'in "Kağnı ve Köylüler", Namık İsmail'in "Al bir daha", "Süvari Hücumu", Ruhi Arel'in "Çanakkale", "Hilal-ı Ahmer için iane" Halil Dikmen'in "Mermi Taşıyan Kadınlar"ı bir haklı savaş, yani yurt savunması ortamında sanatçıların, ulusun çıkarları doğrultusunda verdikleri ajitatif ve siyasal ürünlerdir. Değişik dönemlerde kişi ve grupların siyasal seçimlerini çalışmalarına yansıttıklarında kovuşturmaya uğradıkları bilinir. Siyasal iktidarın hışmından nasibini alan "Yeni Dal" grubu, belki bu konuda en fazla baskıya maruz kalan toplulukların başında gelir. Konuyu toplamak gerekirse; Türk resminde figür değerlendirmelerinin siyasal boyutlarının ortaya konulmadan, yalnız plastik cenderenin sınırlarında ele almak, kültürel muğlaklığın rahvan gelişimine ayak uydurmak demektir. Konuyu daha fazla uzatmaya gerek yok, figür üstüne ahkam kesenler başta olmak üzere, bilenler anlar...

Geçtiğimiz günlerde resimlerini izlediğimiz Ramiz Aydın'a gelince; ressamın temada geliştirdiği bozkır yaşamına ait duyarlılıklar ön plana çıktığı izleniyor. Anıtsal bir çizgi geometrisi içersinde keskin ve deforme hatlarla, zorlu yaşam şartları önünde direnen insanların resimlerini görüyoruz. Monokrom bir anlayışın çizgideki tavrı, anlatıma yönelik üslupsal verileri kuvvetlendirmektedir. Bu yüzden Ramiz Aydın renk olayını dışlayan bir sanatçı olarak değerlendirilemez. Bu bir tercih meselesidir. Rengin çizgi olarak değerini bulup geliştirme yolunu seçen Aydın, siyah beyaz ağırlıklı çalışmalarında kendi içersinde bir toparlanmanın izlerini taşımaktadır...

Destek Sanat Galerisi'nde gördüğümüz Kainat Pajonk'un resimleri ise pentürden çok grafik oluşumun yerine oturmamış değerlerini yansıtıyordu. Kendi içersinde bütünlüğe ulaşmayan çizgi yapısı ve yöresel motiflerle üzerinde durulmaması gereken bir sergiydi. Urart Sanat Galerisi'nde son dönem çalışmalarını sergileyen Mehmet Gün, Viyana'da akademik eğitimini tamamladıktan sonra geçen dönem Viyana'da şimdi de İstanbul'da çalışmalarını sergiledi. Fantastik Avusturya ekolünün izlerini ilk dönem çalışmalarında bulduğumuz Gün, zamanla oldukça irtifa kaybetmiş görünümünde. Resmin rafine değerlerinin, resim tasvirleriyle gerçekleştirilmesi oldukça güçtür. Fazla birşey söylemeye gerek yok, belki birkaç adım geriye dönüş genç sanatçı için daha sağlıklı olur...

Tiyatro ve Biz

Oben Güney

Tiyatro, bir yaşama biçimidir. İnsan, kendi insanlığını ispatlayabilmek amacıyla söze, davranışa, inanca ne kadar gereksinme duymuşsa; güzelliği ve düşünceyi belli bir amaca kendi kişiliğiyle yöneltme güdüsünü kullanmaya da o kadar önem vermiştir. Bundan şiir doğmuştur; yontu biçimlenmiştir; resim çizgilerine, müzik ölçülerine, dans ritmine kavuşmuştur. VE TİYATRO bütün bunların özümlenmesiyle var olmuştur. Böylece toplumlara anlam kazandıran sanat, sanatlara kaynaklık eden toplumların değer ölçüsü sayılma ayrıcalığını kazanmıştır. Giderek birbirine yaşam veren bu organik yapı, insanın tanımında sözü edilen beden-ruh ilişkisine eş anlamda yorumlanmaktadır artık.

Bu yüzden tiyatro, bir yaşam biçimidir.

Tiyatro dünyayı yorumlamaktır.

Açlık, öldürüm, haksızlık, İNSAN'a karşı işlenmiş korkunç bir suçun yadsınamayan kanıtlarıdır. Sanat, savaşma yöntemlerine özgü ölçüleri içinde insanlığın dünyasını her zaman yargılamıştır. Tiyatro, yapısına uygun bir davranışla bu yargıyı doğrudan doğruya yaşama sokmuştur insanlarıyla. Bu kadarla yetinmemiş, sevgi, umut ve dostlukları güncel kılmıştır durmadan. Açlığa, öldürüme, haksızlığa neden olanların karşısına çıkmıştır. İnsanın güzelliğini, dostluğunu değişik biçim ve anlatımlarla aktarmıştır hemen her akşam yeryüzünde.

Bu yüzden tiyatro, dünyayı yorumlamaktır.

İnsanla İNSAN'ı yaratır tiyatro

Yüzyıllardır tanrıların yüreğini dağıtır oyuncularıyla. Bakışını kullanır gülüşünü bölüşür güzel yazınla varolmuş kahramanların. Çünkü, bilir ki, bütün kahramanlar insandır önce. Onunla ölebilmek için yaradılmışlardır. Ölümsüz olmaları, tanrı kavramını kendileriyle anlatmış olmalarındandır. Yani yaratıcıdırlar. Sahnedeki Zeus, Calvero, Satin v.b. gibi. Bildiğimiz o İNSAN, akılcı değerleriyle bütünleşmiş, değiştirmiştir doğasının zayıf yasalarını. Yepyeni ve bambaşkadır. Kendisini yönetir başkalarıyla. Başkalarını kendisi kılarak.

Bu yüzden insanla İNSAN'ı yaratır tiyatro.

Tiyatro bir doğadır.

Yasaları evrimseldir. Değişir, gelişir, başkalaşır. Düşünceyi bir gökyüzü olarak kullanır, akıl suyudur onun, toplumlar toprağı... Düşüncesi, aklı, toplumu olmayan tiyatro yok olur. Ya da hiç varolamaz. Aynı gökyüzüne, suya, toprağı sahip olamamış doğa gibi. Üstelik doğa ne kadar düşünceye, akla, toplumlara gereksinme duyuyorsa; tiyatro da o kadar gökyüzü, su, toprak ister...

Bu yüzden tiyatro bir doğadır.

Tiyatro bir bilimdir.

Hem, öyle bir bilim ki; tüm bilimleri kullanır kendi güzelliği ve anlamı için. Çünkü tüm bilimler, insana yöneliktir. Onun yücelmesini ister, geleceğine dönüktür. Demek ki, İNSAN'ı okumak gerekir. Öğrenmek ise, bilimin kitaplarından deneylerinden, araştırmalarından geçer. Tiyatro, okumak, öğrenmek, denemek zorundadır İNSAN'ı tüm yönleriyle, değerleriyle, zayıflıklarıyla, kandırılmışlıklarıyla... Bir labaratuar gibi...

Bu yüzden tiyatro bir bilimdir.

KISACASI,
TİYATRO İNSANLIKTIR.

Tüm ülkeler bunu böyle kabullenmiştir. Bu konuda tartışmalar çoktan bitmiştir. Gittikçe daha evrensele, daha çok yönlülüğe yürümektedir dünya sahnelerinden. Araştırmalar, incelemeler yoğunlaşmıştır. Düşüncenin boyutları insanın sınırsızlığı boyunca genişlemektedir. İNSANLIK, geleceğin insanını yaratma uğraşında, her türlü aracı kendi yararına kullanabilmek için uygarlığın ve aklın olanaklarını, yaşamın doğal gücüne katma savaşımı vermektedir. Çağımız, hiç kuşku yok ki, yeni bir kültür patlamasının eşiğindedir. Birikimleriyle, başkaldırılarıyla, hatta suskunluğuyla, yaşanılan her türlü korkunun, umutsuzluğun ve yalnızlığın karşısına *"YENİ İNSAN"* olarak çıkmak üzeredir. İçinde bulunduğumuz kımıldayan durgunluk, EVRİMSEL GERİLİM EVRESİ'dir. Yok olmakla var olmak arasında kalan bilincin, kendi gücünü ve haklılığını ispatlaması, İNSAN KALABİLMENİN tek koşuludur. Öyleyse, TİYATRO da payına düşen görevi üstlenecektir. Çünkü bilinç, tiyatronun beynidir. İnsanlık da bilinçaltı. Belleğini kuşatan başyapıtlar insanı bezeyen düşlemler doğurur boyna. Bir bilince, bilinçaltına, belleğe ve düşlemlere sahip insan ister istemez kendisini yadsıyamıyacağı bir sorumluluklar zinciri içinde kıskıvrak bağlanmış bulur. İşte onun gerçek özgürlüğü budur.

Ne yazık ki ülkemiz, çağı biçimleyen böylesi önemli bir sorumluluğun dışına düşmüştür. Hâlâ rastlantıların baskısı altında bocalayan sanat yaşamımız; Ortaçağ anlayışından kurtarılamamıştır. Sözgelimi, ödenekli tiyatrolarımızın yirmibirinci yüzyıla girerken bile birer Araştırma İnceleme-Deneme merkezleri yoktur. Genç yazarlar, düşünürler, oyuncular kendilerini ve ürünlerini değerlendirebilecekleri bir ortama sahip değillerdir. Bu nedenle yalnız taklit

yolunu seçebilmektedirler. Ve giderek yaratıcılıkları körleşmektedir. Konservatuarlarımızın durumu, mantığın ve bilimsel verilerin getirdiği bütün ölçülerin çok gerisindedir. Oyuncu adaylarımız (oyuncularımız diyemiyorum. Özellikle ödenekli tiyatrolarda) yaşamları boyunca "gibi yapmak" tan kendilerini tanımaya fırsat bulamamışlardır. Maaşlı olmanın getirdiği rahatlık, devletin sağladığı maddi olanaklar, sanatçıyı tembel, sıradan bir "memur" durumuna sokmuştur. Doğallıkla böyle bir çevre ve ortamda harcanan paralar yalnız dekor-giysi zenginliğini ön plâna çıkarabilmektedir. Sahnelerimizde gerçek aksesuarlar (gereçler) bardaklar, gece lâmbaları, çantalar, tepsiler değil, bu silik ve kültürsüz oyunculardır.

Demek ki bizim insanımız hakketmediği bir biçimde temsil edilmektedir. Oysa ülkemizde çok çağdaş, çok anlamlı bir gelişime emek ve yürek koyarak yetenekler yetiştirmek zor mudur? Hayır!

Ama önce su başlarını tutmuş "köhne" kafaları çağdaş kafalarla değiştirmek gerek. Plân gerek, sevgi, akılcı bir hırs, insana dönük bir amaç, gelişime hazır bir güzellik duygusu gerek. Bugün Türkiye' mizde iyi şeyler yapılabileceğini ispatlayan bilinçli, akıllı insanlar vardır. Açıp gözlerimizi çevremize bir bakalım. Aşağılık duygusuna kapılmak için hiçbir neden yok. Eğer bilime,bilgiye, sağlıklı düşünceye; kısacası BİLİNÇLİ İNSAN'a saygımız varsa; başarmak olsa olsa bizim yazgımız olur.

Tiyatro, iki kalas bir heves değildir.

Tiyatro, minder komikliği değildir.

Tiyatro, insanı taklit olayı değildir.

Tiyatro, soytarılık değildir.

Tiyatro, bir yaşama biçimidir.

Tiyatro, dünyayı yorumlamaktır.

Tiyatro, insanla İNSAN'ı yaratır.

Tiyatro, bir bilimdir.
Tiyatro, bir doğadır.
Kısacası Bayanlar, Baylar,
Tiyatro İNSANLIKtır.
Hani bizim insanımız Peki?
Yanıt bekliyoruz.

Tiyatronun İşlevi ile Yapısı Arasındaki İlişkiler

Joachim Fiebach

Almancadan çeviren:
Oğuz Özügül

Bu yazıda tiyatronun işlevi ile yapısının birbirlerini karşılıklı nasıl koşulladıkları ve bu ilişkinin tarihsel olarak nasıl biçimlendiği açıklanmaya çalışılacak, tiyatroya özgü üretimle iletişimin özgülüğü de çıkış noktasını oluşturacaktır.

Tiyatro, sahnede rol alan ve –geniş anlamda– bu oyunu destekleyen insanların davranışlarında gerçekleşmektedir. Sahnedeki oyun tiyatro-dışı gerçekliğe dikkati çeken ve bu oyunun yardımıyla gerçekliği anlatan davranışların gösterimidir. Tiyatro sanatı böylece –dar anlamda– bir gösterim olayı ve buna bağlı bir iletişim süreci olmaktadır. Sanat yapıtı üretim süreci içinde (gösterim sırasında) hemen tüketilmektedir. Yapıtın algılanması gerekiyorsa, bunun oyun sırasında gerçekleşmesi zorunludur. Bu durumda algılayan kişinin kesinlikle hazır bulunması gerekmektedir. Demek ki iletişim yapıtın (gösterimin) yaratılmasını etkilemektedir.

Bu durum yapıtın yaratılış ve algılanışının kamusal, toplumsal niteliğini koşullamakta, ayrıca tiyatronun yaratıcı bir etkinlik olarak belirebilmesini sağlamaktadır. Oyuncular canlandırdıkları rollerle bir öyküyü anlatırlarken, yani özel bir dünya yaratırlarken nesneler, ilişkiler ve kendi davranışlarıyla ilgili gizil insansal bir üretkenliği gözler önüne sermektedirler.

İnsan yalnız yapıtın üreticisi değil, onun belirleyici malzemesidir de; yani bedeni, sesi, davranışı nedeniyle çok çeşitli insansal dışavurum biçimleri gerçekleşmektedir. Tiyatroya özgü birçok önemli devinimin bireşimsel niteliği, dilsel, imgesel, müziksel anlatım ve iletişim araçlarının, günümüzde sesçil-görsel kitle iletişim araçlarının gelişmesi de buradan ileri gelmektedir.

Böylece tiyatro sanatının çeşitli toplum biçimlerinde önemli, genellikle merkezi, bilgilendirici, aydınlatıcı ,dünya görüşü bakımından devindirici bir işleve sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. İlk sınıflı toplumlarda olduğu gibi gens toplumunda da tiyatro dünya imgesinin, söylencenin ve dinin, söylencesel tarihin, üretim tekniklerinin ve toplumsal davranış tarzlarının öğretildiği, aktarıldığı, geleneksel duruma getirildiği belirleyici bir biçimdi. Tiyatro değişik kapitalizm-öncesi toplumlarda sanat olarak kurumlaştırılırken, uzun bir süre en önemli ideolojik-kültürel etkinliklerden biri durumuna gelmiştir. Bunun için yalnızca, z.ö. (zamanımızdan önce) 6.Yüzyılla 4.Yüzyıl arasında Yunan köleci demokrasisi için Atina tiyatrosunun oynadığı siyasal-dünya görüşsel rolü, Japon soylularının sınıfsal-özgül davranış ve bilinçlerinin yaygınlaştırılmasında 13.Yüzyıldan 18.Yüzyıla dek *No* (x) tiyatrosunun işlevini ya da oluşan Japon burjuvazisinin kendi ahlaksal yapısını ve dünya

(*) No: 14. ve 15. Yüzyılda oluşan Lirikmeledromataki tiyatro biçimi (-Ç.)

görüşsel doğallığını yaymak için başlıca araçlardan biri durumuna getirdiği *Kabuki* tiyatrosunu anımsatmak yeterli olacaktır.

Üretimin artması, sınıfsal ayrımlaşma ve kapitalizmde hızla çoğalan işbölümü yeni koşullar yaratmış; kitap basımı, eğitim dizgesi ve basın gibi çeşitli ideolojik etki ve iletişim alanları ortaya çıkmıştır. Bütün bunlar, tiyatronun artık toplumsal alandan yalnızca bir bölümünün çerçevesi içinde adı geçen işlevlere sahip olabileceğini göstermektedir. Tiyatro olgusunda özgül estetiksel olan ön plana çıkmaktadır. Ve sonuç olarak: 20. Yüzyılın başlangıcından bu yana sesçil-görsel iletişim araçları ve hemen bunların içinde yer alan görsel sanatlar her çeşit gerçek işlevi tiyatronun elinden alıyorlarmış gibi görünmektedir. Genelde, iletişim araçlarının görsel sanatları içinde tiyatro --tarihsel açıdan doğal olarak-- kendini ortadan kaldırıyormuş gibi bir görünüm, geniş halk kitlelerinin okumayazma öğrenişinden sonra, bugün Afrika' da görülen, sözlü yazının yazılı ve daha sonraki basılı yazın tarafından soğurulmak zorunda kalışı ya da kalması gibi benzeri bir süreç belirmektedir. Ancak bunun karşısına başka bir yönseme çıkmaktadır. Özellikle bu yüzyılda tiyatro çoğu zaman birincil, zaman zaman da salt siyasal-dünya görüşsel aydınlanmaya yönelik bir olgu olarak belirmektedir. Ajitasyon-propaganda grupları, Piscator, Wolf Weimar Cumhuriyetindeki ilk tarihsel örneklerdir.Altmışlı yılların ortasında Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki anti-emperyalist devinimler yeni bir aşamaya ulaştığı zaman tiyatro birincil olarak ve ardından salt siyasal iletişim için kendisini hemen biçimlendirmiştir. Örneğin, Chicanos'un başlattıkları ABD'nin Güney-Batısındaki tarım işçilerinin *Teatro Campesino*' su ya da İskandinavya'daki işçilere yönelik Gruplar Tiyatrosu gibi. Benzeri işlevsel vurgular ve amaçlar, benzeri tiyatro biçimlerini ve tekniklerini üretmiştir. *Teatro Campesino* gibi Siyasal Gruplar Tiyatrosu da kısmen bilinçli olarak yirmili yılların kurgu ve revü biçimlerine yeniden baş vurmuştur.

Tarihsel durum bu yönsemeye açıklık kazandırmaktadır. Egemen düzen teknik iletişim araçlarından, basından, eğitim kurumlarından bir araç olarak yararlanmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarındaki görsel sanatlar büyük ölçüde kitlelere yön vermek ya da doğrudan doğruya ideolojik açıdan harekete geçirmek için kapitalizme hizmet etmektedirler. Buna karşılık tiyatro, insanlar arasında dolaysız bir süreç olarak, teknik araçlardan oldukça bağımsız kişiler-arası iletişim olarak tarihsel durumu eleştirel açıdan sergileme olanağını sunmaktadır. Hele -- radyo dışında-- teknik iletişim araçlarıyla basının henüz kitlesel etkerlik kazanmadığı gelişmekte olan ülkelerde bu durum çok daha büyük bir önem taşımaktadır. Örneğin Guinea'daki gruplar halinde köylere kadar giden ve yıllık ulusal yarışmalar düzenleyen tiyatronun, kapitalist olmayan bir siyasanın toplumsal davranış biçim ve kurallarını geçerli kılma çabasında başta gelen bir işlevi vardır. Ya da: Angola kurtuluş hareketinde öğretici türden psikodramlar, sömürgeciliği anlatmak ve savaşçı tutumları eğitmek için vazgeçilmez öğelerden biri durumuna gelmiştir. "Tiyatro devrimci bir hareket için büyük önem taşımaktadır, çünkü tiyatronun öğretici gücü yazınınkinden çok daha büyüktür", diye Sékou Touré genelleştirmektedir. "Özellikle: Tiyatro Afrika'da yazından çok daha geniş bir kitleye seslenmektedir... Tiyatro yalnız insanın anlığını değil, duyularını da etkilemektedir. Oyuncuların fiziksel varlığı, bezemlerde kullanılan malzeme, kişilerin davranışları tiyatroya yazından daha yetkin bir anlatım aracı kazandırmaktadır" (1). Bu karşılaştırmalı değerlendirme kuşkusuz kesin değildir, ancak dünyanın bu bölgesinde tiyatronun gördüğü önemli işlevi açık seçik yansıtmaktadır. Ayrıca burada önemli olan yalnız doğrudan siyasal anlatım değildir. Latin-Amerika'nın önde gelen anti-emperyalist tiyatrocularından Enrique Buenaventura altmışlı yıllardan bu yana, ezilenlerin tarihsel konumunu bilinç düzeyine çıkarmak için karmaşık toplumsal-ruhbilimsel sorunları açıklamada tiyatrodan yararlanmaya çalışmaktadır. Kolombiya' da TEC grubuyla edindiği deneyimlerden çıkarak şöyle demektedir: "Bir yandan para kazanmak, öte yandan ajitasyon-propaganda yapmak için zorlanmak her çeşit gerçek sanatsal yıkım olasılığını, düzeni kurbanlarının bilincinde ve davranışında önemli ölçüde sarsma olasılığını dışlamaya yol açar yalnızca... Biz iletişimi ilkesel olarak yapıtla seyirci arasındaki ilişkide aramaktayız. Bu nedenle yapıtlarımız yalnız işçilerle köylülere değil, burjuvazi ile öğrencilere de yöneliktir. Sömürgeciliğin açtığı yaralar herhangi bir tarzda hepimizi ilgilendirmektedir. Değişik sınıfların işlevlerini göstererek seyirciyi bölebilir, gizemsiz, rutin olmayan gerçeklikle karşı karşıya getirebiliriz" (2).

Tiyatronun dünya görüşsel-siyasal önemi toplumcu düzende daha da artmaktadır. Toplumun etkin biçimlendirilişinde tüm sınıf ve katmanların harekete geçirilmesi ve buna --uzun tarihsel bir dönem üzerinden-- bağlı toplumcu bireyin çok yönlü siyasal eğitimi, böylesine önemli kamusal iletişim biçimi olan tiyatroyu da belirlemektedir. Kapitalizm koşullarındaki anti-emperyalist siyasal tiyatro için genellikle tipik olan genel tarihsel yapıların ve mekanizmaların aydınlatılması, temel tarihsel-maddeci bilgilerin aktarılması kuşkusuz toplumcu düzenin gelişmesi için artık ön sırayı almamaktadır. Bireylerin bilinçli toplumsal etkinliğindeki büyük gelişme, demokrasinin kök salması ve yaygınlaşması tiyatroyu hem toplumdaki ayrımlı dünya görüşsel, siyasal ve ahlaksal sorunların hem de tekil gruplarla bireylerin çok özel gereksinimleriyle isteklerinin duyurulmasını sağlayan bir iletişim biçimine dönüştürmektedir. Sahnede oyun olarak sergilendiğinde ve bu şekilde "tartışıldığında" toplumsal sorunlar ve de çözüm olanakları daha çok belirginlik kazanmaktadır. Böylelikle tiyatro toplumsal düşlemin laboratuvarı durumuna gelebilmektedir.

Ayrıca tiyatro, salt bir kez sanatçılar tarafından "oynanan" düşlem kurdurucu-çağrıştırıcı hazır ürün olarak okurlara ya da

seyircilere teslim edilmiş bir gerçeklik modeli değildir. Oyun, gösterim modelin kendisidir. Algılayan kişi, belirli bir oranda da olsa, oyuna katılmaktadır. Böylece birey topluluk içinde dolaysız yaratıcılığın tadına varmaktadır. Bu tür eylemlerin insancıllaştırıcı etkililiği, düşlemin yetkinleşmesi, üretici anlatımların haz verici deneyimleri küçümsenmemelidir.

Bu durum geç-burjuva ilişkileri içindeki tiyatro için de özel bir önem taşımaktadır. Yaratıcı oyunlar aracılığıyla reel yabancılaşmanın aşılabileceğine ve üretici öznelliğin yeniden canlandırılacağına ilişkin --yanılsamalı-- umutlar doğmaktadır. Bu umutlar, 20. Yüzyılın başlarında Rus yönetmeni Yevreinov tarafından öne sürülmüş insanın gerçekten kendisini bulduğu, kendi dünyasını gerçekten yarattığı yerin tiyatro olduğu görüşüyle, *Living Theatre*'ın ya da Japon yönetmen Terayama'nın, oyuna katılmaya zorlamak ve böylece kişiliklerini kendiliğinden geliştirmek için seyircileri kışkırtma deneylerini içermektedir. Böylece "Brecht'in insancılığı metinlerinden çok sahneye konuşundadır" (3) diyen Peter Brook'un sözleri anlaşılmaktadır; yani yapıtlarını *Berliner Ensamble* tiyatrosunda sahnelerken uyguladığı çoktan "klasik" olmuş modellerde bulunmaktadır Brecht'in insancılığı.

Bu tür insancıllaştırıcı etkililik toplumcu tiyatro için gösterim sırasında oyuna katılmanın kendiliğinden eylemleriyle sınırlı kalmamaktadır. Sahip olduğu olay niteliği tiyatroyu her zaman açık bir duruma getirmektedir. Sahneleme belirli bir ölçüye kadar değişebilmektedir. Sanat yapıtı üzerindeki çalışma, birçok sanatçı tarafından ortaya çıkarılan bir yapıt olarak ilkesel yönden kolektiftir ve prova süreci olarak da hemen hemen herkese açıktır, böylece bu süreç içinde tartışılabilir. Sahnesel kurguların bir araya getirilmesinden, yorumlanmasından, sahne düzeniyle ilgili deneylerden başlayıp genel provaya kadar aydın, halk grupları doğrudan doğruya çalışmalara katılabilirler, "birlikte oynayabilirler". Brecht bu konuda kesin, belirleyici örnekler ortaya koymuştur. Seyircilerden, halktan gelen uyarılarla yapıtın kimi ayrıntıları ya da daha büyük bölümleri değişebilmektedir. Ancak bununla sanatçının bireysel başarısı ortadan kalkmamaktadır. Sanatsal çözümler "sanatçılardan gelmelidir, pratiklerinden yalnızca kendileri sorumludur" (4).

Bu tür "oyuna katılımlar" sanatsal üretkenlik yaşantısı üzerinde insancıllaştırıcı etkiler yaratmaktadır. Oyuncuların yeni "estetiksel dünyalar" kurması, yani özgül biçimler içindeki toplumsal etkinlikler bir haz nesnesine dönüşmektedir. Oyuncunun bedeni



ve sesi aracılığıyla doğal insansal davranışların abartılmasına ilişkin değişik yöntemler, yalnız tiyatroya özgü olan bu im dili, maskeyle yüzün gizlenmesi - tüm bunlar duyarlılaştırma sürecindeki duyarlı duruma getirilmiş yaratıcı düşlemdir. Seyircinin de yaratıcı düşlemini uyarır, benzeri üretici çalışmalara iter onları. Bu özellikler, gerçekliğe düşünçel yönden egemen olma çabalarını gerçeklik açısından önem taşıyan imgeler üzerindeki etkinliklerde belirgin duruma getirerek bilinç düzeyine çıkardıkları sürece "içeriksel" bakımdan önemli olabilirler. Bu nedenle Avrupa'da kimi demokratik yönelimli tiyatroların epik, revüye benzer ve kurgusal türden sahnelemelerin, jestlerle vurgulanan, eğretilemeli bürlesk, sanatsal yönden abartılmış oyun tarzının yardımıyla eleştirel-üretici tutumları vurgulaması bir rastlantı değildir. Bu durum, Aristophanes'ten başlayıp commedia dell'arte (özellikle Fransa'daki çeşitlemeleriyle) üzerinden Meyerhold ve Mayakovski'ye kadar uzanan bir çizgi üzerinde gözlemlenebilmektedir. Bu çizgiyi nesnel olarak sürdüren Brecht şöyle demektedir: "Tiyatro gerçekliğinin yeniden kurulması, toplumsal yaşamın gerçekçi yansılarının var olabilmesi için gereken önkoşullardan biridir." Gerçekliğin "değişebilir olarak anlaşılabilmesi ve ele alınabilmesi için sanatsal bir biçimlendirilme tarafından değiştirilmesi zorunludur" (5). Tiyatronun gerçekliği kolektif sanatsal bir üretim süreci olarak, toplumun, yalnız kültürel-siyasal yönetim kurulları aracılığıyla değil, --ilkesel olarak-- çalışmalara katılan seyirciler aracılığıyla da karışabileceği bir süreç olarak anlaşıldığı için sanat yapıtının benzeşikliğine ve benzersiz yetkinliğine ilişkin klasikçi görüşler ortadan kalkmaktadır. Demek ki, birlikte yaratma eyleminin demokratik bir görünüşü vardır, ve bu, sanatın, toplum içindeki işlevinin ve toplumla ilişki tarzının gizemli duruma getirilmesini önlemektedir.

Bu işlev ve yapı ilişkisi içinde dram yazınının gördüğü işleve gelince: sözlü anlatım, --belirleyici insansal iletişim tarzı olarak-- tiyatroda önemli bir etkendir. Pantomimle bale yalnızca özgül olanaklardır. Metin içinde saptanmış ya da tam olarak açıklanmış davranışlar, ilişkiler ve süreçler, ister şarkı metinleri, palyaçoların gösterisine ilişkin sahneler ister revüler ya da "büyük dramlar" olsun, hemen hemen tüm tiyatro türleri için temel bir öğedir, kolektif olarak birçok sanatçı tarafından hazırlanan ve canlı insanların davranışlarında gerçekleştirilen sahneleme için tek ya da birkaç yazarın katkısıdır. Seyirci gerçekliğe ilişkin anlamları ve uyarıları, sahnede oluşan imgeyi algılar. Tiyatronun, kesinlikle ozanın amaçlarını yansıtması gerektiğine ve bunu da tiyatro yapıtlarının canlandırdı-

ğına ve aktardığına ilişkin 16. Yüzyıldan bu yana --özellikle burjuva kuramcıları tarafından-- öne sürülen görüşler bu durum karşısında geçerliğini yitirmektedir. Bu görüşler yalnızca özgül bir durumu ve daha çok 19. Yüzyılın tarihsel yönden oldukça önemsiz burjuva tiyatroları tarafından gerçekleştirilmiş bir işlevsel vurguyu genelleştirmektedir. Özgül iletişim tarzı nedeniyle metni üretici bir biçimde ele almayan bir tiyatro, önerilmiş ya da benimsenmiş bir metni, hatta klasik bir dram metnini de uyarlamaya varacak kadar değiştirerek yaratıcı biçimde değerlendirmeyen bir tiyatro işlev yoksunluğuna mahkum edilmiş bir kurumdan başka bir şey değildir. Dramatik yazının canlandırılması ve aktarılması daha anlamlı bir şekilde televizyon tarafından gerçekleştirilebilir. O zaman burada yazınsal yapıtları hemen ve özellikle geniş bir kitleye günün etkili iletişim araçları üzerinden tanıtmak söz konusu olacaktır. Yazınla tiyatro arasındaki gerçek üretici ilişkiler, tiyatronun işlevi nedeniyle kolektif çalışma içinde gerçekliğe uygun bir duruma gelecektir. Gerçekçi bağlar ne denli daha yaygın, sergilenen ilişkilerle olayların anlamlarına ilişkin alan ne denli geniş olursa, değişik ve ayrımlı öyküleri tarihsel somut konumları için gerçekçi bir açıdan biçimlendirme olanakları da o denli büyük olur. Bu ilişkiyi toplumcu tiyatro açısından açık seçik tanıyan yine Brecht olmuştur: "Bu durumda 'ozanın dünyası' kapalı, yetkili, 'kendi içinde mantıksal' bir dünya olarak görülmemelidir, gerçek dünyadan neleri içeriyorsa bunların etkili duruma getirilmesi gerekmektedir. 'Ozanın sözleri' doğruluğundan daha kutsal değildir; tiyatro ozanın değil, toplumun hizmetindedir" (6).

Hizmet sözcüğü, toplumcu hareketin o andaki tarihsel somut çıkarları ve olanakları tarafından kesin belirlemesi anlamında, eğretilemeli olarak anlaşılmalıdır. Bu ilişki, yazarın yapıtını toplam çalışmalarının bir bölümü olarak, üzerinde tartışılan ve kolektif olarak değerlendirilen bir yapıt olarak görmesini de belirlemektedir. Bu durum belli bir oranda, yazınla başlangıçtan bu yana bir sanayi dalı olarak gerçekleştirilen sinema ve televizyon sanatı arasındaki ilişkilere benzemektedir. Yönetmenin, oyuncuların, bezemcilerin de gerçeklikle ilgili bir imgeye sahip oldukları, tiyatroya özgü malzemeyle seyircilere öyküler anlatmak, özel malzeme, zaman ve uzay ilişkileri içinde "öykünceler söylemek" istedikleri ortak çalışmalarda anlatımını bulmaktadır. Bu, daha çok yorumlanarak hazırlanan, ozanla yaratıcı bir diyalog kurma olanağı bulunmayan metinler, yani özellikle geçmiş yıllardan kalma metinler için geçerlidir. Kuşkusuz bu durum toplumcu hareketin çıkarları açısından "öykünceler söylemek", özümsenecek gerçekliği ve tiyatroya özgü iletişimin etkerliğini tarihsel-maddeci yönden ele almak üzere toplumcu yönetmen ve oyuncular için de aynı anlama gelmekte ve yazarın yaratısına gereken önemin verilmesini de içermektedir. Buna ulaşmanın tek yolu da, gerçekliği özgül yazınsal açıdan özümsemek için kapsamlı bir bilgi ve yapıtların içeriğine ve de biçimlendirici güzelliklerine karşı gösterilecek derin bir anlayıştır.

---

(1) Ahmed Sékou Touré: The Doctrine and Methods of the Democratic Party of Guinea, S.207

(2) Enrique Buenaventura: Theatre and Culture, The Drama Review 14 (1970) 2, S.153, 155

(3) Rencontre avec Peter Brook. Trvail théatrale (1973) 10

(4) Theater der Zeit (1974) 1, S. 36

(5) Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Bd. 3, Berlin-Weimar 1964, S.39-40

(6) A.g.y., Bd.6, S.17

İnsanda "Asıl Olan"

(baştarafı s. 69'da)

Daha başlangıçta kavramın kendisinde bazı özellikler göze çarpıyor; "asıl" kavramı bir yandan özsel olanı içerirken, dolayısıyla kapsayıcılığından sözettirirken, diğer yandan da işaret ettiği şeyi kendisi gibi olan başka şeylerle birlikte düşündürtüyor (çünkü asıl olandan sözedilen yerde ikincil durumlardan da söz edilebilir); ama onlardan farklı bir özelliği, ayırıcı, öne çıkarıcı, peşinden sürükleyici bir durumu da vurguluyor. "Asıl olan"ın yapısı içinde ikincil durumların varlığı sayesinde -Scheler'de olduğu gibi- özsel olan bağlarından koparılıp mutlaklaştırılmıyor. İşte kavramın kendisinden gelen bu özellikler yöntemi uygulamadan önce, insan felsefesi yapılırken pek kolaylıkla düşülebilecek olan metafizik durumdan bizi koruyor. Çünkü kavram fenomenolojik bir tavırda olduğu gibi salt bilincin kendisinden -fenomenolojik dizgenin terimleriyle söylersek transendental bilinçten- derlenmiyor. *O dolaysız olarak, öznenin içeriğini oluşturan nesnel gerçeklikten elde ediliyor; ve elde edildiği andan itibaren özneye mal ediliyor* -artık özne onu istediği biçimde kullanabilir-. Bu yüzden de insan gerçekliğinin değişkenliğini içinde barındırıyor. Böylece kavramın içi sürekli olarak dolup boşalıyor; her durumda yeni bir içerikle kendini ortaya koyuyor.

Bir örnekle; iki insan arasında birçok bakımlardan *ilişkiler* geliştirilebilir: bu bir dostluk bağı olabileceği gibi, bir çıkar ilişkisi, cinsel bir haz olabileceği gibi entellektüel bir ilgi de olabilir; hatta bütün bu ilgiler ve burada ele almadığımız daha başkaları, hepsi birarada bulunabilir. Ancak bunların içinden yalnızca biri ya da *birkaçı* diğerlerini belirler ya da yönlendirir: iki insan birbiri için sevgili, dost ya da iş arkadaşı olabilir. İşte ilişkiye damgasını vuran bu nitelik bu ikili ilişki için "asıl olan"dır.

Bu küçük örnekte, kavrama ilişkin iki özellik göze çarpıyor: ilkin kavramın statik değil de dinamik oluşu, her durumda değişmesi açıkça görülebiliyor. İkincisi "asıl olan" gramatik açıdan tekilse de anlam açısından çoğul olana işaret edebiliyor.

Son olarak, bir yararcı gibi değil ama felsefeyi yaşamın hizmetine götürerek (tabii bu basit bir hizmetçi rolü değil) kavramın işlevine gelelim. "Asıl olan"ı saptamanın sağlayacağı yarar alışılmışın aksine pratiktir, günlük yaşama ilişkindir. İnsanın sürekli olarak yeniden ürettiği yaşam pratiğinin karmaşıklığında yol gösterici, kavramayı sağlayıcı, eleştirilere dayanak oluşturucu sağlam bir hareket noktası bulmaktır. Bu durumda "asıl olan" insanlık kavramına uygulandığında bazı güçlüklerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu güçlüklerden ise ancak kavramı pratik bir kanaldan besleyerek, örneklerle bezeyerek kurtulabilinir.

İki Oyun, Bir Opera

Jak Deleon

BATI YAKASI HİKÂYESİ: *Batı Yakası Hikâyesi* New York'tan Tokyo'ya, Johannesburg'dan Paris'e uzanan bir "ramp ışıkları grafiği" çizdi; filminin yeryüzünde gösterilmediği kent kalmadı gibi. Oyunun İstanbul yapımı (Oben Güney'in ustaca sahnelemesi, Neşet Ruacan'ın özenli müzik düzenlemesi, Metin Deniz/Ali Cem Köroğlu ikilisinin yalın ve işlevsel dekorlarının oluşturduğu "tüm" göz önüne alındığında) son yılların en tutarlı müzikali diye not düşsek yeridir. Oben Güney oyunun tanıtım kitapçığında şöyle yazıyor: *"Batı Yakası Hikâyesi* insancıl değerleri açısından Homeros destanlarından, Ku-Kian okulu oyun öykülerinden, Rig-Veda'lardan bu yana insanlığın yazın dünyasında hiç eskimemiştir." Sözlerini şöyle sürdürüyor Güney: *"Batı Yakası Hikâyesi* önce bir müzikaldi. Müzik-dans ağırlıklıydı. Filmde koreografi her yere girmişti; metin bölümlerine bile.Biz bu iki önemli öğeyi, yani müzik-dans olayını tiyatro olayıyla birleştirmek istedik." Dansları düzenleyen Selçuk Borak için ayrı bir parantez açmak gerek: İstanbul Devlet Opera ve Balesi koreograflarından Borak, özgün dansların salt temel unsurlarını ele alarak kendi çatısını çatıyor. Kısası, ekilmiş tohuma yeni sular vererek kendi filizini yeşertmek (ya da denenmişi yeniden üretmek) bağlamında olumlu sınav veriyor Selçuk Borak. Bu arada Tülin Oğurman'a değinmek yerinde olur: Tiyatro sahnesine ilk kez Anita rolüyle adım atan Oğurman, İstanbul Devlet Opera ve Balesi yönetiminden izinsiz oynadığı için başöğretmenliği elinden alınmış; *Batı Yakası Hikâyesi* kapsamında Borak'a izin verilirken Oğurman'ın "izin-dışı" bırakılması (üstüne üstlük cezalandırılması) oldukça yadırgatıcı. Dansçı ve bale eğitmeni Tülin Oğurman gerek sesini, gerek bedenini kullanma açısından son kertede profesyonel bir tiyatro oyuncusu olduğunu kanıtlıyor...

Arsun Erdal, Sebla Pekcan, Tülin Oğurman, Cem Özer, Eftal Gülbudak, İsmail Tak, Hakan Ökten, Uğur Mert, Oral Yazıcı, Murat Ersan, Nilgün Arım, Ebru Anıt, Melih Çardak, Oya Küçümen, Dursun Ali Sarıoğlu, Ünal Gürel, Reha Bilge, Lâle Çırpanoğlu, Deniz Yılmazer, Meltem Karakaş, Gülgün Özyiğit, Kaan Yazgan, Seda Yıldız, Mazlum Çimen, Atilla Şendil, Namık Arıkol, Ege Permeneci benzeri çoğunlukla genç ve deneyimsiz adlardan oluşan oyuncu kadrosunu çalıştırmaya ilişkin ilginç bir saptaması var Oben Güney'in: "Bütün sorun özün yorumunu biçimdeki uyuşumla aktarabilmekti. Bu aşamada profesyonel bir derinleşmeye gitmek, yıllarca süren bir araştırma-inceleme-oyunculuk yöntemini gerçekleştirebilmek demekti. Oysa zamanımız kısıtlıydı. Buna da bir çözüm bulduk: Oyuncuların kendi kişiliklerini işlemek. Böylece bir serbest çalışma ortamı yarattık. Gençler kendi dünyalarını yazılmış sorunların içinde yoğurdular. Kendi yapılarına ters gelmeyen çabuk ritmin içinde yeniden düzenlediler davranışlarını. Giderek doğal bir yaşam biçimi aldı oturmalar, kalkmalar, konuşmalar." Oyunculuk bireysel açıdan irdelendiğinde Oya Küçümen'in (Rastgele) yoğun dinamizmini bir satranç oyuncusu benzeri yönlendirdiği gözlemleniyor. Bakışlarından adımlarına değin denetimli, ne zaman nereye çarpacağını çok iyi bilen bir "yıldırım" Küçümen. Sapına dek doğal, kendine özgü yeteneğini doğru yönlendirirse Türk tiyatrosu kısa bir zaman dilimi sonra "Oya Küçümen gerçeğine" tanık olabilir. Cem Özer (Bernardo) öfke ağırlıklı bir tipleme çizerken nedense "Lâtin" duygusallığının kıvılcımlarını katmamış oyununa; Bernardo'nun duyarlılığı elinden alınırsa önemli bir boyutunu yitirir. Arsun Erdal (Tony) ve Sebla Pekcan (Maria) uyumlu bir ikili oluştururken ölçülü, abartısız oyunlarıyla göz dolduruyorlar. Geniş açıdan bakıldığında tüm oyuncuların "coşku" ve "itidal" dengesini dozunda tuttukları görülüyor. Yine de kavga bölümleri gereğinden öte "alt alta - üst üste"; olguya bir pandomimci eli değseydi 'gibi-yapmak' duygusu iletmekten sıyrılırdı bu sahneler. Bir de şu var: Şan Tiyatrosu'nun neden cazırtılı, tırmalayıcı ses düzenini bir türlü onarmadığına akıl erdirmek olanaksız...

MARTI: Nurullah Ataç *Bir Oyun Üzerine* başlıklı denemesinde şöyle yazar: "Eskiden tiyatroya çok giderdim, yazı yazmaya da tiyatro tenkidiyle başlamıştım. O yıllarda Darülbedayi, şimdiki İstanbul Şehir Tiyatrosu, zamanın Paris sahnelerinde beğenilen oyunları Türkçe'ye çevirtir, biraz da bizim hayatımıza uydurtur, oynardı. Bense o oyunları sevmezdim; kendimize örnek edinmek için gerçek-

ten güzel, dayanıklı eserler aramamız gerektiğini söyledim durdum. Beni dinleyen olmadıysa da işler kendiliğinden daha iyi bir yola girdi. Bataille, Robert de Flers, Verneuil gibi yazarların eserleri sürüp gidemezdi ki! Kendi memleketlerinde unutuldukları gibi bizde de unutuldular. Bir yandan Muhsin Ertuğrul'un, bir yandan da Ankara Konservatuarı'nın çalışmalarıyla Avrupa'nın iyi yazarlarından, büyük yazarlarından birkaçını tanımaya başladık: Sahnelerimizde Shakespeare oynandı, Moliere oynandı, Goldoni oynandı, Sophokles'in tragedyaları bile denendi..." (Ulus, 21.5.1945). Ataç yaşasaydı listeye Richard Bach'ın adını da eklerdi kuşkusuz...

Süslemden sıyrılmış, Grotowski'nin "ütopik" kuramını yansıtan "yalın" tiyatroya inanıyorum; kanımca tiyatro "hareminin soyamadığı çıplak" olmalı ki en acar eleştirmen bile eksiğini ya da fazlasını bulamasın! Eleştirmenler katında "pantomim-tiyatro kültür bileşkesi" bağlamında değerlendirilmesi gereken *Martı*'yı salt "seyirlik" mercekten gözlemleyen bir dizi değini yayımlandı; kanımca *Martı* (en azından estetik yalıtım açısından) akademik bir inceleme konu olabilir. *Martı* iletişimin asal aracı olarak pantomimi kullanmayı yeğlemiş; "söz" devinimlere yalnızca destek. Mim ustası Adam Darius'ün yöntemini çağrıştıran "mavi ışık altında ak/kara karşıtı" olayın plastik yönünün tümüyle ön plana çıkmasını sağlıyor. Oyunu sahneleyen Taner Barlas genelde "grotesk" ya da "patetik" çağrışımlar uyandırmamaya özen gösteriyor; Çekoslovak mimci Ladislav Fialka'nın kökleştirdiği "estetikdışı" görünümlere kesinlikle yer vermiyor. *Mart* 'nın etki yoğunluğu gerekli olmayan en ufak kıpırtıyı (ya da sözcüğü) ayıklayıp atmasında saklı; bu bağlamda Taner Barlar Alman mimci Helfrid Foron denli başarılı. Onca ünlü ad saymamın nedeninin özünde Barlas' ın aynı kütüğe mühür çakabileceği inancı yatıyor diye bir saptama yapmak yanlış olmaz...

Oyuncular (kim anda dansçılar ya da mimciler demek geliyor içimden) girift bir dramatik birliktelik içinde kotarıyorlar *Martı*'yı; devinimleri (mim sanatının kendine özgü mantık kurallarına uygun olarak) simgeden simgeye akıyor. Alev Aykent, Konuralp Sunal, Taner Barlas, Nurtaç Öztuna, Figen Erönü, Özcan Alpar, Engin Sönmez, Nilgün Alvi, Figen Öztürk, Aysun Laçin, Haydar Narin, Nihal Doğan, Hakan Öztop, Sedat Küçükay, Peker Açıkalın, Nil Türe, Funda Oskay, Elif Ataöv, Eftal Gülbudak kendini aşmak, yetkinliğe ulaşmak için bilinmeyene kanat açmaktan ürkmeyen bir zincirin halkaları. Martı Jonathan'ın özgürlüğe ve özgünlüğe ilişkin görüşleri şiirsel bir gergef niteliğinde sunulurken izleyici neredeyse bir mimodrama tanık kılınıyor. Taner Barlas *Sanat Olayı*'nda (Şubat 1985) Can Kartoğlu'yla yaptığı söyleşide şu noktaya değiniyor: "Çağdaşlaşmasını istediğimiz Türk tiyatrosunun Onca yıldır özel/tüzel, amatör/profesyonel sayısız tiyatrocudan duyduğumuz bu sözcükleri atılımlarıyla tarih önünde savunabilecek topluluklarin başında geliyor Taner Barlas ve oyuncuları. Unutulmasın, yüreğe tıkılı kalmış "iyini-



Batı Yakasının Hikayesi



Martı

yet" karşısında günışığına çıkmış deneysel bir çalışma (doğrusuyla ve yanlışıyla) yalınkat bir kazançtır...

MADEME BUTTERFLY: Giacomo Puccini'nin üç perdelik operası *Mademe Butterfly* İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nce izleyicinin yargısına sunuldu. Uzak Doğu' nun kendine özgü "egzotizmini" İtalyan romantizminin öngördüğü ilkelerle işleyen librette Giacosa ve İllica imzalarını taşıyor; özgün öykü John Luther Long'un. Bu arada öykünün 1900 yılında David Belasco tarafından oyunlaştırıldığına, Puccini'nin oyundan etkilenerek libretto'yu Giacosa/İllica ikilisine ısmarladığına değinmek gerek. İlk sergilenişi Milano'daki Scala tiyatrosunda (17.2.1904) gerçekleşen *Madame Butterfly* (Storchio, Zenatello, De Luca benzeri çağın önde gelen sanatçılarınca seslendirilmesine karşın) opera tarihine "fiyasko" damgasını yiyerek geçti. Yapıtı yeniden ele alan besteci kökten bir düzenlemeye giderek iki perdelik metni üç perdeye çıkardı. "Yeni" *Butterfly* 28 Mayıs 1904'de Brescia'da ramp ışıklarına çıktı; orkestrayı Toscanini yönetiyordu. Ardından Londra'da (10 Temmuz 1905; Destinn, Caruso ve Scotti' yle) ve Washington'da (15 Ekim 1906; Savage Opera Kumpanyası sahnesinde) perde açarak eleştirel övgü yağmuruna hedef oldu.

I.D.O.B.'nin *Madame Butterfly*' ını Doğan Onat sahneye koydu; çeviri "C.M.Altar/F.Alnar/C.Emrem/N.K.Akses" mührünü yüklenmiş. Çevirinin kıvraklığı rejiye büyük ölçüde destek oluyor. Sahne trafiğini kısıtlamayan, akışkan bir reji Onat'ınki; neredeyse bir tiyatro olayının esnekliğini taşıyor. Dekor için aynı sözleri yinelemek olanaksız: Dozunda bir sıcaklık, doğru bir mekân anlayışı içermesine karşın organik bağlantıdan yoksun, bölük-pörçük bir "derlemeyle" yüzleştiriyor seyirciyi Emin Üçer'in çevre tasarımı. Ottavio Ziino'nun yönettiği orkestra (ne yazık ki!) *La Traviata*'daki başarısını "yok hükmüne" geçirip *Hoffmann'ın Öyküleri* ve *Macbeth*'deki tırmalayıcılığını yeniden "repertuarına" alıyor; bu da sahnedeki tüme yansıyarak genel bir "sanatsal sağlıksızlık" yaratıyor. Yıldız Künutku'nun korosu güçlü ve uyumlu.

Leyla Demiriş (Mme Butterfly), Ender Arıman (Pinkerton), Nejat Boren (Sharpless), Zuhal Dinçer (Suzuki), Şamil Gökberk (Goro), Nejat Pınazoğlu (Bonzo Amca), Aşkın Metiner (Yamadori), Müjde Turan (Kate), Cemil Özfırat (Saltanat Komiseri) benzeri rollerinin hakkını veren deneyimli sanatçılar arasında en çok Leyla Demiriş'i ve Nejat Boren'i alkışladım; yetkin ve denetimli seslerinin yol açtığı sahne egemenlikleri alkışlanmaya değer kuşkusuz...

Romanımızda İki Tarz

(baştarafı s. 78'de)

katmadan birey adına istemek. Yakup Kadri'de bu, içeriğinin açıklanmasından çekinilen bir özleme dönüşeli beri, türlü biçimler almıştır.

TRAJİK OLANIN DÖNÜŞÜMÜ

Trajik olan, metafiziğin gerçeklik karşısında düştüğü çıkmaz olarak da tanımlanabilir. Değer kavramı tragedya'nın tadına indirgendi ve özgürlük sorunu burada tutsaklandı. Tragedya, yazgı adı altında bireyi mutlaklaştırır. Özgürlük ve zorunluluk ilişkisi böylece seçkin bireyin zorunluluğuna dönüştürülür. Seçkin birey, kaçınılmaz kılınır. Halid Ziya romanı, bugün, başka türlü olamamaya zorlanmış, yazgılandırılmış bireyin başkaldırısı olarak, *başka türlü olma* isteğini mutlaklaştırmaktadır. Böylece, seçilmiş herhangi bir isteği özgürlük olarak mutlaklaştırmaktadır.

Bu trajik eğilim, çağdaş bir şeyi, bireyin güvenlik gereksinimini, bu güvenliği hiçbir yerde bulamıyor ve bulamaz'a dönüştürmüştür. Osmanlı' da bu güvenlik yoktur. Pala ve ok kirişi vardır. Halid Ziya romanı, 19. yy'dan bu yana oluşuyor olan bu güvencenin ilerleyiş tarzını izleyeceğine, örneğin, Hüseyin Rahmi'nin *Kaderin Cilvesi* ve Reşat Nuri'nin *Miskinler Tekkesi*'nde yaptığını yapacağına, ezbere bir özgürlük savında kolaylık bulmuştur. Osmanlı, elit ya devlet düşkündür ya da ikbal'dedir. Yakup Kadri'nin açıklayamadığı ve tekmil yazdıklarına egemen olan şey, ikbal'i özleyen devlet düşkünü psikolojisidir. Şimdi bu *dönüştü:* Artık, toplumun taşıyamayacağı ve taşımaya niyetlenemeyeceği bir seçkinler oligarşisinin hayat tarzı özlemidir ve iç göç yoluyla kentleri dolduran insanların hayal tarzı onu dışlayınca, *toplum düşkünü* psikolojisine döndü.

Toplum düşkünü psikolojisi şunu seçmiştir: yaşamasının gerçekleşmesine karşı ayaklanan bireyin ruhsallığı. Ama, *hayatın kendi bunalımını* söz konusu etmiyor. Birey, onun gözünde, kendi kendinin gerekli ve yeterli koşuludur. Gerçekleşmenin koşulları kadar, gerçekleşmesi istenenin kendisi de analiz edilmiyor. Ne isteniyorsa o, bir doğru olarak alınıyor ve onun gerçekleşmesi için kimi koşullar imgeleniyor. Üretim göz ardı edilmekte, yalnız tüketim istenmektedir. Örneğin Selim İleri, "yaşamak için çalışmak zorunda olanlar" gibi bir sözü, terimleştirerek kendi ufkunun dışına koymuştur. Attila İlhan da, "öznel diyalektik" kavramını öne sürmüştür. *Bıçağın Ucu*'nda bu, hem erkek, hem dişi bir yaratığın imgelenmesinde nesnesini buluyor. *Erkek* ve *dişi* hünsa'nın karşıtı oluyor. Yani yedeğe alınıyor. Hünsa'nın çelişiği olabilecek bir yaratık araştırılıyor. Erkek ve dişi askıya alınıyor, ama yerine gerçekil (reel) bir nesne konmamıştır. Böylece özgürlük, bir irade ve pratikte de bir tüketme hakkı olarak betimleniyor.

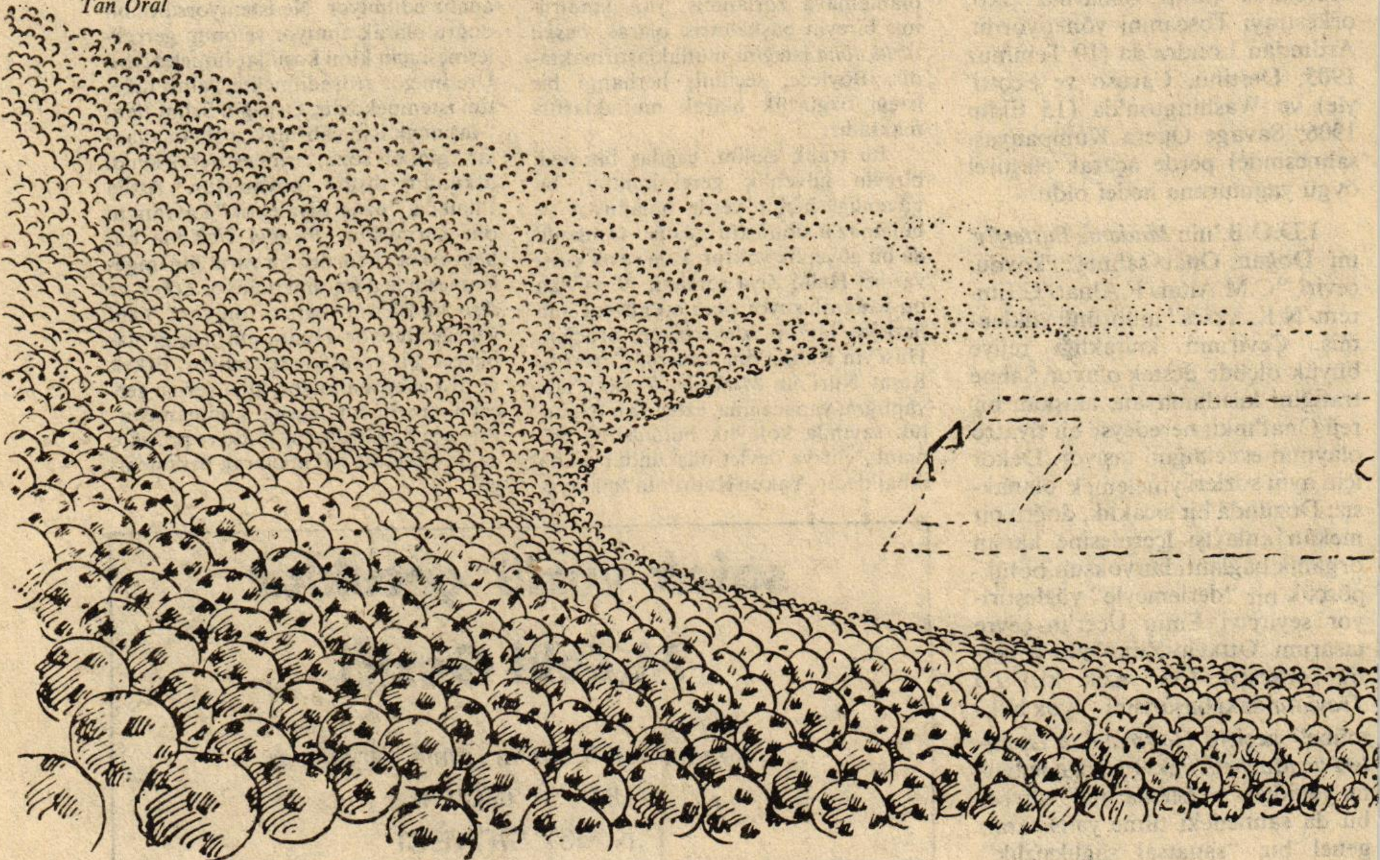
Brezilya Toplumu ve Futbol

Stony Brook, S.U.N.Y. tarih profesörü Robert Levine'in özet çevirisini yayınladığımız yazısı, The Journal of Popular Culture dergisinin Kış 1980 / 14:3 sayısında yer almıştır.

Avrupa'da eğitim görmüş elit gençlerin 1890'larda tanıtmasıyla Brezilya'nın ulusal sporu haline gelen futbola son zamanlarda leke düşmüş gözüküyor. Askeri rejimin ülkenin futbol servetini vatanseverlik gösterisi için ustaca sömürdüğü polis devleti baskısıyla geçen on yıldan sonra toparlanırken, futbol ve futbolun politik yöneticiler tarafından nasıl kullanıldığı üzerine Brezilyalılar uzun uzun düşünmeye başladılar. Olayların gidişi ve yanı sıra bu süre içinde Brezilya takımlarının uluslararası planda kabul edilemez başarısızlığı (Arjantin'deki 1978 Dünya Kupası üçüncülüğü basın tarafından "felaket" olarak nitelendirilmişti) futbolun bu zamana kadarki dokunulmazlığına darbe indirdi ve futbolun yozlaşması üzerine bugüne dek hiç görülmedik çekişme ve şikâyetlere yol açtı. Brezilya'da kamuoyunun şikâyetçi olma geleneğinin görülmediği düşünülürse, bu yeni durumun kamu tavrının yalnızca futbolla ilgili hoşnutsuzluğunu yansıtmayıp, daha derin tatminsizlikleri barındırdığı söylenebilir.

Bu yazıda futbolun tarihine bakarak, işlerin bugünkü durumuna varan eğilimleri izleyeceğiz. Geleneksel olarak Brezilya'nın entellektüel eliti, bu sporu, Brezilya'nın en iyi kaynağı ve sosyolog Gilberto Freyre'nin deyişiyle Brezilya'nın çoğu okur-yazar olmayan nüfusunun "hayvani ve irrasyonel güdülerine" karşı emniyet sübabı olarak alkışlamışlardır. Bir bütün olarak futbolun itibarı, kamuoyunun ruh haline bağlı olarak iniş-çıkış göstermiştir. Futbol, zengin olsun fakir olsun tüm Brezilyalıları ilgilendiren, katılınabi-

Tan Oral



len yegâne kurumlaşma olduğundan, gerçekte, ulusal gurur, coşku, hayal kırıklığı, öfke ve umudun ölçülebildiği bir barometre olmuştur.

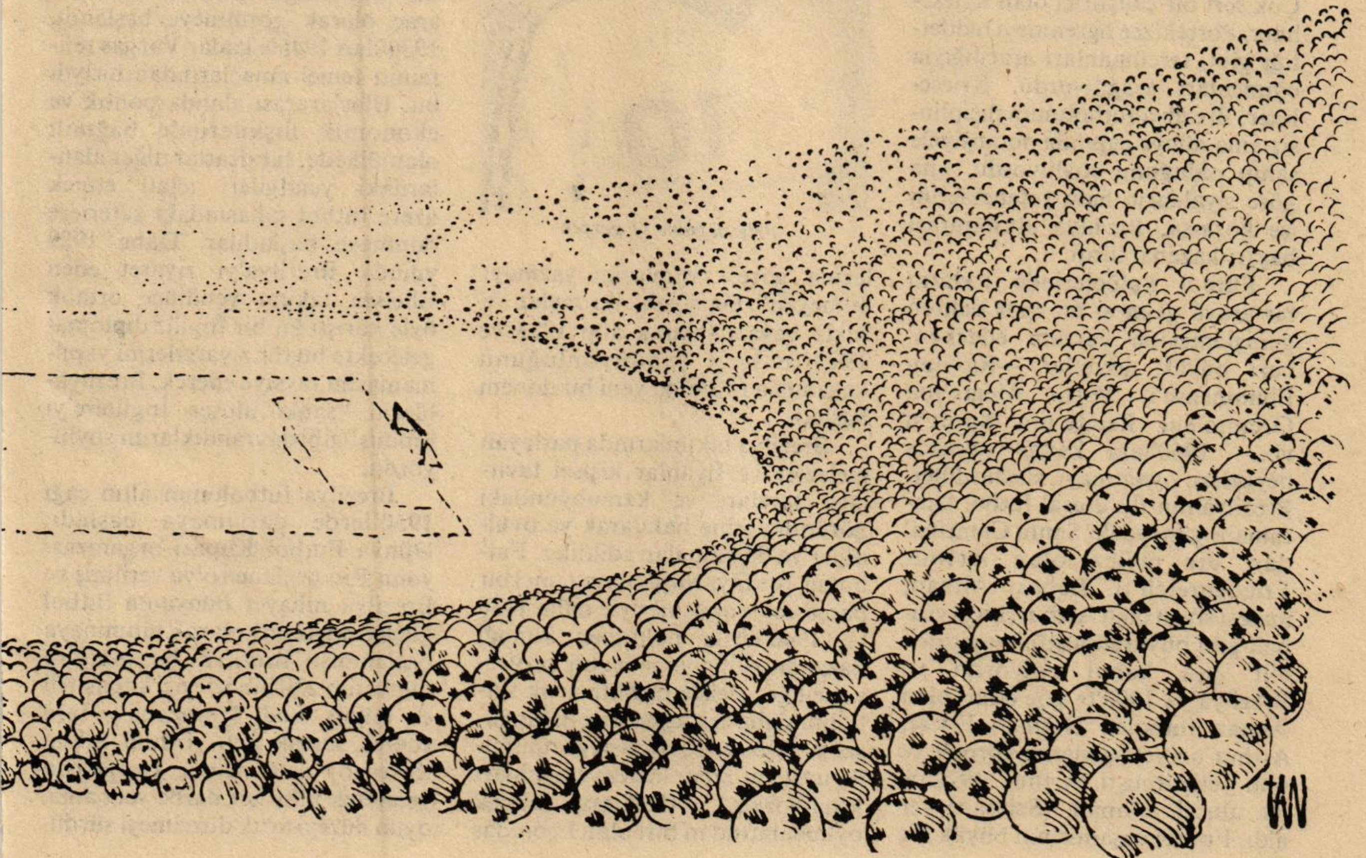
1890'lardan I. Dünya Savaşı'na kadar futbol, Brezilya'lı elitin ülkeye Avrupa adetleri ve yaşantısını benimsetme kararlılığının tipik örneği olmuştur. Oyun mümkün olduğunca "İngiliz" haliyle korunmuştur. Yüzyılın sonunda geniş okur kitlesi olan gazetelerin doğuşuna eşlik eden (ve katkıda bulunan) spor gazeteciliği düzinelerle İngilizce sözcüğü benimsemiş, İngilizce-Portekizce karışımı yazılar ortaya çıkmıştır.

Kimileri, yukarı sınıfların davranış tarzını eleştirmiştir. Örneğin edebiyatçı Lima Barreto 1921'de, futbolun anti-demokratik olduğunu söyleyerek, "onu, aramıza kibirli ve kırmızı yanaklı İngiliz satıcıları getirdi" diyordu. Ama çoğunluk bu İngiliz oyununa kucak açtı, futbolun amatör masumluğuna olan inançlarını açıklayarak, onu, sportmenlik peşinde olan iyi soydan gençlerin oynadığı bir centilmen oyunu olarak övdüler.

Ama futbolun kentlerde orta ve alt sınıflarda (ve nihayet kentleri çevreleyen bölgelerde) yaygınlaşması ve kâr fırsatı, 1920'lerin başlarında bazı kulüp yöneticilerini daha alt sınıflardan gelen sahte kimlikli oyuncular, yarı profesyonel atletleri vs. kiralama yoluyla takımı güçlendirmeye yöneltti. Bu sporcular kimi zaman yalnızca bir maç için kiralanıyordu, ara sıra da tüm sezon için. İşçi kökenli, açık tenli melezler derilerine pirinç tozu sürerek beyaz yapılıyordu. Yabancı futbol takımlarının ziyaretinin (ki ilk takım 1906'da Sao Paulo'ya gelip, Brezilyalı futbol oynayan centilmenleri 6-0 hezimete uğratan bir Güney Afrika takımıydı) etkisiyle futbol, varlıklı semtlerin özel kulüplerinden fabrika arsalarına, caddelere, kumsala ve nihayet belediyelerin yaptırdığı büyük stadyumlara yayıldı.

Brezilya'yı diğer ülkelerde, önce Güney Amerika'da, 1920'lerin ortasında da Avrupa'da temsil edecek yıldız takımlar kurma girişimi, sahte kimlikle futbolcu oynatmaya kadar uzandı. Kulüp patronları bunlara daha oyun sahasında ödeme yapıyorlar, ya da nakit yerine ev, otomobil veriyorlardı. Açık açık profesyonelliğe geçiş, önceleri kızgınlık yarattıysa da, 1920'lerin sonlarında Arjantin ve Uruguay'daki profesyonel takımlar Brezilya takımlarından oyuncu çekmeye başlayınca ve Brezilyalı oyuncular göz kamaştıran sözleşmeler karşısında tereddüt göstermeyince, iş değişti. Bazı takımlar, sonuna kadar direndiler, profesyonellerle maç yapmadılar, kulüp üyeleri arasında düzenledikleri, kendi içlerinde yapılan maçlara yöneldiler, ama takımların çoğu şöhret ve kârın cazibesine kapıldılar.

Sonuç olarak Brezilya Futbol Federasyonu 1933 yılında sporculara yıllardır el altından yapılan ödemeleri yasallaştırdı ve futbolu bir kamu faaliyeti ilan etti. En iyi oyuncuların peşinde olan takımlar, sporcuların "iyi ailelerden" gelmesi gerektiği gerekçesini terk edip, yoksul sanayi mahallelerin-



deki kulüpleri yağma ettiler, çok sayıda siyah ve melez oyuncuyu aldılar.

Kulüp yetkilileri kışla benzeri yatakhanelerde tutulan ve içki içmesinler diye gözetlenen sporculara karşı daha farklı davranmaya başladılar. Oyuncular şimdi işverenin emrinde çalışanlar gibiydi ve servis kapısına sürülmüşlerdi ve üyelerle ilişki kurmaları yasaktı, tıpkı birkaç on yıl önce ABD'de özel kulüplerde, profesyonel golf ve tenis oyuncularına yapıldığı gibi.

Brezilya futbolu, geniş kitlesel desteği olan profesyonel bir spor dalı olarak gelişmeye başlayınca değişiklikler göstermeye başladı. Avrupa'yı ziyaret eden ilk Brezilya takımı Paulistano (1926); eski izleyicileri etkileyen, akıcı, zarif, baleye benzer oyunu sergiledi. Ama 1930'ların ortalarında artık kendiliğindenliği bırakıp daha "bilimsel" yöntemler aranmaya başlandı. Rio de Janeiro'nun taraftarlarının çok büyük kısmı yoksullar olan Flamengo kulübü, 1937-38 sezonu için bir Macar antrenörle (Dori Krieschner) sözleşme yaptı. Çok sert bir çalıştırıcı olan Krieschner, Portekizce öğrenmeyi reddettiği gibi, tercümanları aracılığıyla oyuncuları aşağılıyordu. Krieschner, Brezilya futbolunun disiplinsiz ama dünya çapında potansiyele sahip olduğunu söylüyordu, ona göre siyahların ham yeteneklerini işe koşarsa, Brezilya uluslararası başarı kazanabilirdi.

Futbol kulüplerinde ırkların bir araya gelmesi bu spor dalının genişlemesine yardım ederken, bazı büyük takımlar —Rio'nun Fluminense'i, Porto Alegre'nin Gremio'su, Recife'nin Sport'u vb.— 1960'lara kadar yalnızca beyazları oynatmayı sürdürdüler. Brezilya'nın ilk ulusal futbol kahramanı güneydeki Santa Catarina'dan bir melez olan Arthur Friedenreich'tı. Babası Alman, annesi siyah olan Arthur, bir Avrupalı gibi büyütülmüştü, bu yüzden elit onu kabul ediyordu ve Brezilya'ya 1903'te göç etmiş olan Alman futbolcu Herman Friese, Arthur'un yeteneklerini görmüş ve onu yetiştirmişti. Arthur, 1922'de ilk ulusal takımda (Selecao) yer aldı. Futbol yaşantısının büyük bir bölümü aristokratik Paulistano kulübünde geçti ve emekli olduğunda küçük bir ev verilip, emekli maaşı bağlandı.

Arthur gibi beyaz olmayan sporcular elit kulüplerinde oynayabilmek için yukarı sınıfa "geçebilmeliydiler", tıpkı İkinci Dünya Savaşı öncesi ABD'de koyu tenli sporculara siyah değil, "Kızılderili" ya da "Kübalı" denilmesi gerektiği gibi. Bazı oyuncular bunu yapmayı başardılar. Ama özellikle Portekizli göçmenlerin desteklediği Vasco da Gama takımı yedi yıllık bir başarısızlıktan sonra 1923'te alt sınıftan, ikinci derecede takımların oyuncularını alarak takımı güçlendirme yoluna gitmekle değişikliği başlattı. 1923'te Vasco da Gama takımı, spor yazarlarına göre, "isimlerini yazmayı bilmeyen" bir siyah, iki melez ve sekiz beyazı takıma alıp 1923 ve 1924'te kent şampiyonluğunu kazanınca futbolda yeni bir dönem başladı.



Pele: Efsane ve gerçek

Brezilya takımlarında parlayan melezler ve siyahlar kişisel tavırları, tarzları ve kamuoyundaki görünümlerine bakılarak ya övüldüler ya da hain ilan edildiler. Futbolun Brezilya yaşamının temel bir parçasına dönüşmesiyle daha 1930 ve 1940'larda politikacı kimliği kazanan kulüp yöneticileri, profesyonelliğe geçişle birlikte artık futbolun daha sertleşmesine bakmaksızın, yalnızca centilmen görünümlü, uysal ve kibar melez ve siyahları kiralıyorlardı. 1930'ların büyük oyuncularından biri olan Leonidas da Silva sürekli olarak ırkçı hakaretlerle karşı karşıyaydı, çünkü üst tabakanın takımı America ile sözleşme imzalamadan önce uzun süre oynadığı eski işçi takımını bırakmamakta direnmişti. Tüm zamanların en iyi oyuncularından biri olan Fausto dos Santos gece kulübü, sarışınlar ve bireysel oyunculuğundan dolayı Krieschner'le çatışmıştı. Takımdan uzaklaştırılan Fausto, sözleşmesinin iptali için mahkemeye başvurdu ama kaybetti. Özür dileyene kadar oynaması yasaklandı ve aşağılanmak pahasına özür dilemek zorunda bırakıldı. Heleno da Freitás gibi beyaz oyuncular da playboy yaşantısı sürdürdüler ve kulüp yöneticileri ve basının eleştirilerine hedef oldular ama, en sert tavırlara mahkûm edilenler beyaz olmayanlardı.

1940'lara gelindiğinde futbol gerçekten bir ulusal kurumlaşmaya dönüşmüştü artık. 1930'larda artık modern ticaret araçlarına dönüşen ve futbolun yaygınlığını daha da artırmak üzere yeni fırsatlar olarak görülen radyo ve popüler müzik gibi, futbol da ulusal bütünlüğü pekiştirmede bir araç olarak görülmeye başlandı. 1930'dan 1945'e kadar Vargas rejiminin temel amaçlarından biriydi bu. Uluslararası alanda politik ve ekonomik ilişkilerinde bağımlı olan ülkede, taraftarlar diğer alanlardaki yenilgileri telafi etmek üzere futbol sahasındaki zaferlere dönmeye başladılar. Daha 1929 yılında Brezilya'yı ziyaret eden Chelsea takımı yenilince ortalık öyle karıştı ki, bir İngiliz diplomat gelecekte bu tür ziyaretlerini yapılmamasını tavsiye ederek, Brezilyalıların "sanki ulusça İngiltere'yi yenmiş" gibi davrandıklarını söylüyordu.

Brezilya futbolunun altın çağı 1950'lerde parlamaya başladı. Dünya Futbol Kupası organizasyonu Rio de Janeiro'ya verilmiş ve Brezilya nihayet dünyanın futbol güçlerinden biri olarak tanınmaya başlanmıştı. Brezilya bu maçlara dünyanın 220 bin izleyici kapasiteli en büyük stadı Maracana'yı inşa ederek kucak açtı. Ulusal takım (Selecao) son maçta Uruguay'a yenilerek kötü bir darbe yedi ama, oyun düzeyi artık düzelmeyi sürdü-

recek ve sonraki yıllarda birkaç yıldız doğacaktı. Bunlardan biri eski taraftarlara 1920'lerin "futbolsanatı" oyuncularını hatırlatan oyunu ile melez Garrincha'ydı. Bir başkası, 1950'lerin ortalarında ilk gençlik çağlarında ulusun dikkatini çeken Edson Arantes do Nascimento —Pele— idi. Pele, bir gazetecinin sözleriyle, sonunda Brezilya'ya "dünyanın 'tüm gringo'ları ile alay etmek" fırsatını vermişti.

Brezilya Selecao'su 1958, 1962 ve 1970'te dünya şampiyonluğunu kazanıp Jules Rimet kupasına ebediyyen sahip olurken, her tabakadan, her alandan insanın yaşamını etkiledi. Öyle ki bu zafer, derin bir duyarlılığı da getirecekti. Brezilya' nın bir oyunu kazanması ülkenin cesaretini gösterirken; oyunu kaybetmesi, takımın görevini yapmayan adamlardan kurulu olduğunu, iyi çalışmadığını ve ulusa layık olmadığını gösterir oldu. Selecao' nun her maçı kazanamaması başarısızlık sayılıyordu ve futboldaki başarıyı ulusal onurla birleştirecek kadar ileri götürenlerin yarattığı taşkınlık, Selecao oyuncuları için ağır bir yük oldu.

Gergin 1970'lerde askeri rejimin futbolun gösterişinden yararlanma girişimi, durumu daha da kötüleştirdi. Yönetim futbolun iç organizasyonuna doğrudan müdahale etti, yıldızlardan kurulu ulusal takımın çalıştırılma programını eline aldı ve Selecao'ya seçilecek oyuncular için disiplin, güç ve takım oyunu girişimi başladı. Karşı çıkan, emirleri dinlemeye yanaşmayan ya da kişi olarak Brezilya formasına uygun bulunmayan sporcular takımdan çıkarıldı ve eleştirmenlere göre takıma alınan kimilerinin oyuncu olarak yeterli olup olmadıklarına, politik eğilimlerinden daha az bakılıyordu. 1970'lerin sonuna gelindiğinde futbol örgütlenişinde hiç görülmemiş bir moral çöküntüsü ve derin bir güvensizlik krizi yaşanıyordu.

Dikkatle biçimlendirilen ve yönlendirilen Pele efsanesi Brezilya toplumunda futbolun göz boyamak üzere nasıl kullanıldığının örneğidir. Bir dereceye kadar, Pele' nin kahramanlaştırılması 1950-60' larda takım oyunundan daha çok bireysel oyuna dönüşü temsil eden geri bir adım olarak nitelenebilir. Başlangıçta takım oyunu olan Brezilya futbolu, sonra siyah ve melezlerin nitelikleriyle yakından bağlantılı olarak bireysel oyuna dönmüş, ancak 2. Dünya Savaşı sırasında tekrar takım oyunu ağır basmıştı. Pele sadık bir takım oyuncusu olduğu halde, takım arkadaşlarına ağır basan yeteneği ile sahaya her çıkışında istemeden de olsa bireysel oyuna dönüşü getiriyordu.

Dahası Pele, renginden dolayı ulusal onur kaynağı olarak kutlanan, ilk beyaz-olmayan Brezilyalıydı. Pele'nin öyküsünü herkes bilmektedir. Son on yıl içinde bir düzineden fazla biyografisinin yayınlanmasıyla her halde tüm zamanların hakkında en çok yazı yazılan Brezilya yurttaşıdır. Güneyde gezginci bir futbol oyuncusu babanın oğlu olan Pele, 1939' da doğdu. Sao Paulo eyaletinin küçük bir kenti Bauru'da büyüdü. Çeşitli küçük kulüplerde bir süre oynadıysa da bunların siyahlara olan tavrı karşısında ayrıldı ve sonunda Santos ile sözleşme imzaladı, artık Pele'nin parlak meslek yaşantısı başlayacak, Santos'un da serveti artacaktı.

Onaltı yaşındayken Pele, Brezilya'nın Arjantin'i yenerek Güney Amerika şampiyonluğunu kazanmasında ve onyedi yaşında ise 1958 Dünya Kupasını Brezilya' nın kazanmasında önemli rol oynayacaktı. Kısa sürede Brezilya futbolu ve sporunun en büyük ismi olmuştu, artık her maç için en az beş bin dolar alıyordu. Oyuncuların çoğunun düşük ücretler aldığı bu spor dalı için hiç görülmedik bir rakamdı bu. Futbol yaşamının doruğunda Pele artık dünyanın en yüksek ücret ödenen sporcusu ve tüm ticari ürünlerin reklamında görülen tanıdık bir yüzdü. Brezilya Kahve Kurumu, Pele'yi uluslararası temsilcisi ilan ediyor, Brezilya Kongresi ise ona resmen "ulusal kaynak" olduğuna dair sertifika veriyordu.

Pele'nin özellikle utangaç, sesi pek çıkmayan ve ekonomik yükselmenin söz konusu olamayacağı ve önleneceği bir yoksulluk ortamından geldiği düşünülürse, bunlar, daha bir önem kazanmaktadır. Pele'nin Alman kökenli bir beyaz olan Rosemari Cholhy ile 1965'te evlenmesi de kamuoyunda imaj açısından en yüksek noktayı oluşturur. Birkaç yıllık ilişkileri sırasında pek ortalıkta görünmeyen Pele ile Rosemari'nin evlenmesi tam anlamıyla uluslararası bir basın olayına dönüştürülmüştür. Yabancıların Brezilya'daki ırkçılık üzerine dile getirdikleri kaygılarına karşılık, Brezilyalı gazeteciler bu düğüne, bir siyahın bir beyaz kadınla evlenebileceği ve hâlâ da kahraman kalabileceğinin kanıtı olarak sarılmışlardır. Spor basını, Pele'nin siyahiliğini ulusal onur kaynağı olarak göklere çıkarmıştır.

Brezilya futbolunun şanını Pele'nin kişiliğinde somutlaştırmak, onun sevilen kişiliği nedeniyle kolay olmuştur. Pele her zaman takımın iyiliğini düşünmüş, hiçbir zaman otoriteye karşı çıkmamış, soruları her zaman nazikçe, hatta mütevazi bir biçimde yanıtlamıştır. Yazarlar onun karakterini göklere çıkarıyordu: "iyi evlat, sadık dost, sabırlı idol." Pele'nin ünü, onu Brezilyalı siyahlar için örnek durumuna getirmiş ve etkisi hafif bir kibirle —kendini beğenmişlikle değil— daha da artmıştır. Pele hiç böbürlenmedi ama başkası hesabına kahraman olduğunun her zaman farkındaydı. Yoksul siyahlar, diyordu Pele, kendi paylarına düşeni kabul etmelidirler; Tanrı kendisine, tüm beyazları ve siyahları hayran bırakan bu fiziksel yetenekleri, onlar adına vermiştir.

Askeri rejimin futbol kahramanlığını vatanseverlikle bağlama çabalarına olumlu karşılık veren Pele, birkaç kez kamuoyu önünde Brezilya'nın henüz demokrasiye hazır olmadığı, Brezilya'da ırk ayrımı yapılmadığı ve muhaliflerin Brezilya'nın ilerlemesini engellediği ve onlara saygı gösterilmemesi gerektiği konusunda diktatörlükle aynı görüşte olduğunu açıklamıştır. Yine Pele, siyahlar ya da yoksulların, kendisinin onlar adına kazandığı başarıya göz dikmemelerini belirtiyordu.

Yönetim de Pele'nin vatanseverliğinin karşılığını göstermiştir. 1970'lerde ders kitaplarında istisnasız olarak resimleri yayınlanmış ve yalnızca bir futbol ölümsüzü

olarak değil, aynı zamanda takım çalışması ve hiyerarşinin erdemine örnek olarak da tanıtılmıştır. Futbolu bıraktıktan sonra New York Cosmos'ta oynamak üzere ABD'ye gidişi ve 1977'de eşinden boşanmasına rağmen, Pele, milyonların gözünde bir idol olarak kalırken, artık orta katmanlardan bazı Afro-Brezilyalılar onu Tom Amca gibi görmeye başlıyor ve daha militan siyahlar bu muhalif azınlığın saygısını kazanıyorlardı.

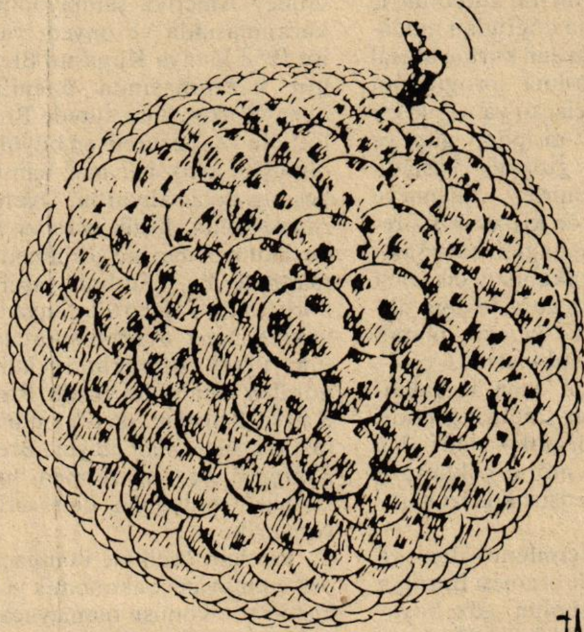
1970'te Brezilya'nın üçüncü ve son kez dünya şampiyonluğuyla sorunlar iyice belirginleşmiştir. Daha ön elemelerde Başkan Emiliano Garrastazu Medici bizzat müdahale ederek, ulusal takımın sözünü sakınmaz antrenörü Joao Saldanha'yı işten atıp takımın çalışmasını ele almıştır. Takım Mexico City'den zaferle döndüğünde doğrudan doğruya başkent Brasilia'ya giderek başkanın makamına kabul edilmiştir. Bunu izleyen iki günlük karnaval benzeri kutlamalar, askeri rejimin sloganına tam tamına oturmaktadır: "Hayatta olduğu gibi sporda da, birlik zafer getirir."

Yönetim daha sonra Brezilya Futbol Federasyonuna el koymuş ve Amiral Heleno Nunes'i başına getirmiştir. Yeni eğilim, fizik çalışma ve disiplinli takım çalışmasını getirirken, ulusal takıma fazlasıyla yüklenilmesi sonucunda futbol ligleri olumsuz etkilenmeye başlamış ve kimi kulüpler mali zorluklara düşmeye başlamışlardır.

Brezilya ulusal takımı 1974 Münih Dünya Kupası'nda kendisinden ne pahasına olursa olsun beklenen başarıyı gösteremeyince, baskı takımın kimi üyelerini iyice sarsmıştır. Geleneksel hasım Arjantin'de yapılacak 1978 Dünya Kupası için Futbol Federasyonu, yüzbaşı Claudio Coutinho'yu antrenörlüğe getirmiştir. Coutinho, takımı tam anlamıyla askeri bir birim olarak yönetmeye başlamış, kampa bayraklar ve askeri bandolar yerleştirilmiş ve antrenör, oyuncularını "silahlar" ve "cephanelik" olarak nitelemiştir. Birçok ünlü futbolcu disiplinsiz ya da sol eğilimli oldukları gerekçesiyle takımdan atılmış ya da takıma hiç çağrılmamıştır. Dünya Kupası kurallarının tartışmalı bir yorumuyla Brezilya elendiğinde, ülke tam bir kızgınlık ve inançsızlığa düşmüş ve eskinin coşkulu eleştirmenleri artık futbolun gözden düştüğünü, yozlaştığını yazmaya başlamışlardır. Yine de futbolla vatanseverlik arasındaki bağ konusunda güvensizlik duyan yönetim, ulusal takımı Paraguay maçı öncesi bir batarya önünde ulusal marşı söylemeye zorlamış ve 1979'daki bu maçta Paraguay, Brezilya'yı Güney Amerika şampiyonasından elemiştir. Gazeteler çoğu oyuncuların marşın sözlerini bilmediğini, son güne kadar ezberletilmeye çalışıldığını yazarken, taraftarlar, bu sembolik davranışı yönetimin öncelikler konusundaki yanlışlığının bir kanıtı olarak görmüş ve oyuncuların tümden yetersizlikleriyle acı acı alay etmişlerdir.

Futbola karşı hoşnutsuzluğun Brezilya toplumunda yansımasını konu alan sınırlı araştırmalarda, kentlerin büyümesiyle daha önce kentleri dolduran çok sayıda futbol sahalarının ortadan kalktığı belirtilmektedir. Joel Rufino dos Santos, son on yılda Rio de Janeiro'da böyle onbin sahanın gözden kaybolduğunu söylemektedir. Artık, dolaşıp keşfetme sistemi değişmiştir: kimse kır bölgelerine gidip yeni bir Pele aramıyor. Futbolcu olacaklar şimdi resmen belirlenmiş denemelerde, tam takım malzemeyle boy göstermek ve takımı yönetenlerin göz korkutan elemelerinden geçmek zorundalar. Yetersiz eğitim koşulları nedeniyle yoksulların artık okullar aracılığıyla profesyonel futbolculuğa yönelmesi olanaksız denebilir. Tıp eğitimi görürken profesyonel oyunculuğu da sürdüren Socrates gibilerin durumu istisnadır.

1979'ların sonunda futbolun hoşnutsuzluk yaratan durumunu düzeltmek üzere bazı adımlar atıldı. Amiral Heleno Nunes, Futbol Federasyonu başkanlığından alındı. Spor yazarları görülmedik ataklıkta bir kampanya ile ulusal takım için hem futbolcuların saygı duyacağı, hem de politik müdahalelere karşı çıkabilecek bir antrenör bulunmasını istediler. Bu değişikliği hızlandıran birkaç faktör vardı: Ulusal takımın 1982 Dünya Kupası elemelerinde güçlü Bolivya takımı tarafından elenebileceği tehlikesi; ekonomik güçlükler nedeniyle maç hasılatlarındaki sürekli düşme; özellikle küçük kentlerde, ülke çapında oynanan futbola kayıtsızlığın belirtisi olarak amatör ve yarı-profesyonel düzenlemelerin yay-



Tan Oral

gınlaşması.

Brezilya futbolu afyon olarak, yoksullaşan nüfusun duygularını açıkça yansıtabildiği ve başkasının hesabına da olsa "zafer" duygusunu tattığı yegâne araç olarak nitelendirilmiştir. Futbol, ulusal ruh halini biçimlendirmek ve halkın istemediği politik rejimlerin itibarını artırmak için kullanılagelmiştir. Aksi görüş, futbolun bütünleşme açısından olumlu bir güç olduğunu, ortak duygusal bağlar yaratarak toplumsal ve sınıfsal farklılıklar arasında köprü kurduğunu savunmaktadır. Sıradan bir Brezilyalı için futbol, dış dünyaya açılan bir bağdır, yenilgi ve hayal kırıklığı dolu bir yaşamda kazanmanın bir yoludur. Futbolun politik bir silah olarak kullanılması, kuşkusuz, yalnızca Brezilya ile sınırlı değildir. Komşu Arjantin 1978 Dünya Kupası maçlarını ulusal birlik propagandası ve yabancı basına hukuk düzeni imajı yansıtmak için saldırganca kullanmıştır. Jorge Rafael Videla rejimi tıpkı Medici'nin 1970'te yaptığı gibi, başarının meyvalarını kendi politik sermayesi olarak toplamıştır. Kimi Brezilyalılar, Arjantin hükümetinin Perululara açıkça rüşvet vererek bu takımın Arjantin'e yenilmesini ve böylece Brezilya'nın safdışı edilmesini sağladığını söylemişlerdir öfkeyle.

Futboldaki başarı ya da başarısızlığın, Brezilyalıların pek çoğu için taşıdığı derin anlamın ta kendisi Brezilya toplumuna ışık tutmaktadır. Yazar Jose Lins do Rego, Brezilya takımının 1950'de Maracana'da Uruguay'a yenilmesinden sonraki acı duyguyu şöyle anlatıyor:

"Başları öne eğik, gözleri yaşlarla dolu, hiç sesi çıkmayan bir kalabalığın stadyumu terk ettiğini gördüm, sanki çok sevilen birisinin cenazesinden dönüyorlardı. Yenilmiş, umudu olmayan, bir halk gördüm. Bu görüntüyle yüreğim sızladı. Maçın ilk dakikalarındaki tüm enerji, bastırılmış bir ateşin küçük yankısına dönüşmüştü. Ansızın daha da büyük bir kaybın farkına vardım; talihsiz, yenme şansı olmayan, hep felaketin, kötü bir kaderin kovaladığı insanlardık... O gece uyuyamadım, sanki bir kâbus çökmüştü üzerime".

sanat haberleri... sanat haberleri...

●"1986 Ceyhun Atuf Kansu Şiir Ödülü"nün koşulları açıklandı. Yarışmaya 1 Şubat 1985-1 Şubat 1986 tarihleri arasında yayınlanan tüm şiir kitapları katılabilecek. Şiirler kitap ya da dosya olarak ve 9 kopya edilerek "Işık Kansu-Inkilap sokak 19/4 Kızılay-ANK" adresine 1 Şubat 1986 tarihine dek gönderilebilecek.

●Fahri Sümer'in İstanbul İmaj Sanat Odası'ndaki sergisi 11 Nisan'a; Zerrin Kehnemuyi'nin resim sergisi Taksim Sanat Galerisi'nde 4 Nisan'a; Zafer Darvent'in resim sergisi Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde 6 Nisan'a; Galeri Lebriz'de 9 sanatçının karma resim sergisi 8 Nisan'a; Özden Akbaşoğlu'nun Hobi Sanat Galerisi'ndeki resim sergisi 5 Nisan'a; Günay Sağun'un Taksim Belediye Sanat Galerisi'ndeki ve Hasan Akın'ın Tiglat Sanat Galerisi'ndeki resim sergisi 4 Nisan'a kadar açık kalacak.

●Filiz Otyam'ın özgün dokuma-Fikret Otyam'ın resim sergisi İstanbul Bakraç Sanat Galerisi'nde 6 Nisan'a; Meral Horne'nin ipekte batik sergisi Çekirdek Sanatevi'nde 10 Nisan'a; Zühtü Müridoğlu'nun Cumalı Sanat Galerisi'ndeki bronz sergisi 3 Nisan'a kadar açık.

●Yıldız Üniversitesi "1. Genç Fotoğrafçılar Yarışması"na katılma tarihi 5 Nisan'da sona eriyor. 30 yaşın altındaki sanatçılara açık olan yarışma, siyah-beyaz, renkli baskı ve saydam olmak üzere üç ayrı dalda düzenlendi.

●1985 Gençlik Yılı Dolayısıyla, "Gençlik" konulu karikatür albümü yayımlandı.

"Guernica Grafik" tarafından yayına hazırlanan ve Çevren Yayınları'nca basılan "Uzun Lafın Kısası" gençlik karikatürleri albümü Mart ayında çıktı. 64 sayfalık albümde 58 genç çizerin 72 karikatürü yer alıyor.

Daha önce Karikatürcüler Derneği'nce yayımlananların ardından, uzun bir aradan sonra yayımlanan karma albüm, tamamıyla genç çizerler tarafından hazırlandı.

6-7 Eylül Kasırgası

(baştarafı s. 76 'da)

sıyla iş bitmiyordu. Şimdi bizi Galata Köprüsünün başında asmak için başbaşa vermiş konuşuyorlardı. Hemen herkes biraz bozulmuştu buna. Bu sırada bir arkadaştan Yaşar Kemal'in yeni çıkmış olan İnce Memed adlı romanını alarak okumaya başladım. Dışarıdan kulağımıza çalınan bütün bu korkunç lafları unutuverdim. Türk edebiyatında hiçbir yapıtı bu kerte coşkunlukla okuduğumu bilmiyorum. Bir gazete muhabiri olan Yaşar Kemal'in koskoca bir romancı olduğunu anlamıştım. Bütün içerdeki arkadaşlara bu hayranlığımdan söz ettim.

Aziz Nesin'le orda tanıştık. Dost olduk. Bana okumak için verdiği kitaplarından"İt Kuyruğu"nu,"Kazan Töreni"niokuyunca yine şaşırdım. Bu ne gerçekçi öykülerdi öyle! Hele "Kazan Töreni" bizi birer kurbanlık koyun gibi buraya kapamış olanları ne güzel batırıyordu. Bir gün hücreleri dolaşırken bir arkadaşımızı Buda gibi bağdaş kurup loş odada okuyup yazdığını gördüm: Bu Asım Bezirci'den başkası değildi. Sonradan yayımlayacağı bir kitabı Fransızcadan çeviriyordu. Bu anlamsız hapisliğimiz aslında çok yararlı oldu ya yaşamımızdan verebileceğimiz daha böyle birçok altı aylar olsaydı!

Böylece, pir aşkına altışar ay yattıktan sonra iş olsun diye;hepimiz genç bir asker yargıçça sorgudan geçirilerek salıverildik.

Akşam karanlığında eve vardım. Bütün yazdığım, çevirdiğim kitapların müsveddelerini kızkardeşim sözde saklamak bahanesiyle istemiş, Şerife de hepsini derleyip toplayıp vermişti. Bunlar arasında La Fontaine'den elli çevirilmiş şiir, koskoca bir roman, şiir diliyle çevirdiğim La Rochefoucault'nun özdeyişleri vardı. Lütfiye bunları dosyalarıyla birlikte alıp gitmişti. Bütün bunlar yasalar içinde yayımlanabilecek kitaplardı. Kardeşim aldığı bütün bu düşün malzemesini yeğenimin karısı Hafız hanımın sobasında cayır cayır yakıp kül etmişti.

"Neden yaptın bana bu kötülüğü?"

"Ben sana iyilik ettim, ağabey! Şimdiye dek bütün başına gelenler hep bu gibi yazılar yüzünden değil miydi? Onun için ben de ne kadar şiirin, romanın, tercümen varsa hepsini toplayıp yaktım, salt seni gelecek kötülüklerden kurtarmak için." Rafet Zaimler'e gönderdiğim kitapların üstüne en iyi dostlarımdan biri Nuri Ardıç kendi imzasını atmıştı. Kim bilir, o da Demokrat partili gafiller gibi köprübaşında sallanacağımızı, bir daha da geri dönmeyeceğimizi işitmiş ya da sanmış olacaktı.



SATRANÇ

Serdar Çelik

Bu ay küçük bir yarışma içinde sorduğumuz, dahi problemci Sam Loyd'un (1841-1911) aşağıdaki kurgusunun ilginç bir de öyküsü var:

İsveç Kralı 12. Karl, 1713 yılında yaptığı savaşın (kimlere karşı olduğu belli değil) bir dinlenme anında, generallerinden biriyle çadırının yanında satranç oynuyordu. Oyun diyagram 1'deki konuma ulaştı. Karl,

—«Dostum, tam 3 hamlede matsın!» dedi.

Tam bu anda, bir kurşun geldi ve Atı tahtadan fırlattı. Karl hiç istifini bozmadı:

—«Dostum, bu kez 4 hamlede matsın!».

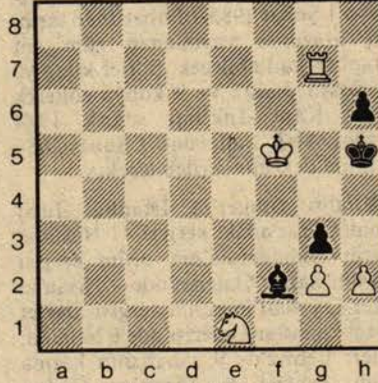
Rastlantı bu ya, bir kurşun daha geldi ve h2'deki eri de yok etti. Karl yine istifini bozmadı ve dikkatlice tahtaya baktıktan sonra,

—«Dostum, bu kez de 5 hamlede matsın!».

Burada öyküye sokulamayan bir mat daha var. İlk konumda Beyaz Kale olmazsa, bu kez 6 hamlede mat var.

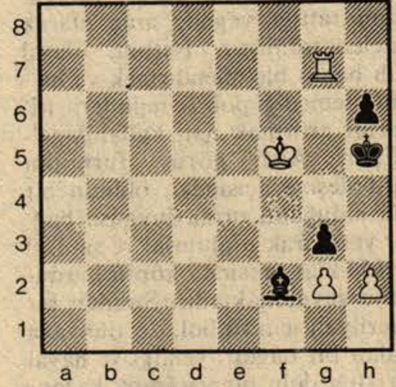
Şimdi bu 3, 4, 5, 6 hamlelik matları doğru çözen ve açık adresleriyle birlikte 30 Nisan 1985 tarihine kadar, dergimizin yazışma adresine gönderen 5 okuyumuza Ümit Ünkan'ın yeni çıkan «Öğretici Oyunlar» adlı kitabı armağan edilecektir.

Diyagram 1



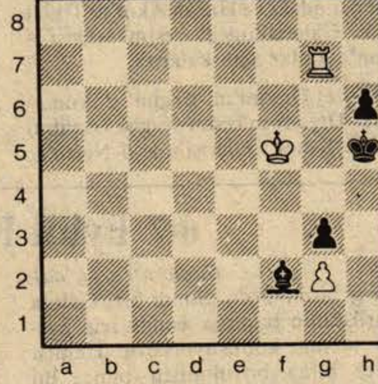
3 hamlede mat

Diyagram 2



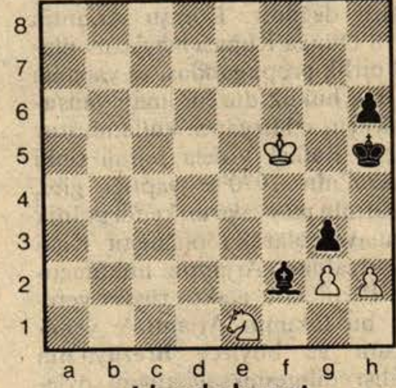
4 hamlede mat

Diyagram 3



5 hamlede mat

Diyagram 4



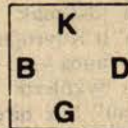
6 hamlede mat



BRİÇ

Pr. Nr: 15

Pik ♠ 10 8 5
Kör ♡ A R D 8 2
Karo ◇ A R 10
Trefl ♣ A R



Pik ♠ 7 6
Kör ♡ V 9
Karo ◇ V 7 5
Trefl ♣ 10 9 8 7 6 5

Doğu, Kuzeyin 4 körüne karşı pik as ve ruayı atak ediyor. Batı önce üçlü, sonra ikiliyi veriyor.

Doğu 3. elde küçük bir pik oynuyor. Nasıl devam edersiniz?

Geçen sayıdan çözüm

Pr. Nr: 14'ün çözümü:

a) 3 sanzatu
b) 4 kör

Birinci durumda 4 pik ve 5 kör olmak üzere 9 el var, ama el ve yer geçişleri sıkıntılı. Bu yüzden Kuzey, 3 tane pike, kör as, rua ve damı kaçtıktan sonra kolayca eldeki körleri çekebilir.

İkinci durumda Kuzeyin 10. el için yere karo çaktırması gerekiyor. Bu yüzden iki pike, yerdeki iki karoyu kaçacaktır.

ADAM
Kasım '84 - Mart '85 yayınları:

şiir

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

BEŞİBİYERDE
Can Yücel

ŞİİR TAPINAĞI
Sait Maden

HER BOYDAN (2. basım)
(Dünya Şiirinden Seçmeler)
Can Yücel

GALATA
İlhan Berk

ÖNCE KADINLAR
Metin Eloğlu

DİLSİZ VE ÇIPLAK
Oktay Rifat

OTOPSİ
Halim Şefik

ŞİİRLER 1959-1982 (3. basım)
Ataol Behramoğlu

bilim

TARİHTE VE ÇAĞIMIZDA EPİK TİYATRO
Marianne Kesting

FELSEFE VE TOPLUMBİLİM YAZILARI
Niyazi Berkes

KÖROĞLU DESTANI
Pertev Naili Boratav

İNSAN OLMAK (2. basım)
Engin Geçtan

roman /öykü

BARBARLARI BEKLERKEN
J.M.Coetzee

ÖLEN ADAM
D.H.Lawrence

DOĞU ÖYKÜLERİ
Marguerite Yourcenar

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI (3. basım)
SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM (6. basım)
Latife Tekin

GÜN DOĞARKEN BÜLBÜL SUSAR (2. basım)
Elsa Triolet

YERALTINDAN NOTLAR (2. basım)
Dostoyevski

deneme / inceleme

KUŞKU ÇAĞI
Nathalie Sarraute

İŞTE İNSAN (2. basım)
Azra Erhat

TOPLUM SÖZLEŞMESİ (2. basım)
Jean Jacques Rousseau

anı

DİLLERİNDE DÜNYA
Muzaffer Buyrukçu

SARTRE YILLARIM
(Bir Dostluğun Öyküsü)
Georges Michel

aziz nesin

VATAN SAĞOLSUN (9. basım)
ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA (12. basım)
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ (4. basım)
YETMİŞ YAŞIM MERHABA (İlk basım)
KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR (İlk basım)
KÖRDÖĞÜŞÜ (7. basım)
BİR SÜRGÜNÜN ANILARI (8. basım)
BAY DÜDÜK (8. basım)
TATLI BETÜŞ (7. basım)
HAYVAN DEYİP DE GEÇME (5. basım)
MAHALLENİN KISMETİ (11. basım)
SOSYALİZM GELİYOR SAVULUN (9. basım)
DÜNYA KAZAN BEN KEPÇE I
(Irak ve Mısır) (3. basım)
ÖLMÜŞ EŞEK (6. basım)

müzik

TEMEL MÜZİK EĞİTİMİ
KIR ÇİÇEKLERİ
Muammer Sun

EN GÜZEL OKUL ŞARKILARI
Muammer Sun-İlteriş Sun

spor

HENTBOL
Yaşar Sevim

KAYAK
Salih Kurdakul

ATLETİZM
Neriman Tekil



değerli kitaplar yayımlar.

ADAM YAYINLARI
BÜYÜKDERE CADDESİ, ÜÇYOL MEVKİİ, NO: 57 MASLAK-İSTANBUL TEL: 176 23 30 (8 hat)

TÜRKİYE GENEL DAĞITIMI:
YADA Yayın - Dağıtım A.Ş.
Doktor Şevki Bey Sokak No: 6
Divanyolu, İstanbul Tel: 520 74 72

ANKARA DAĞITIMI:
YADA A.Ş. Ankara Şubesi
Konur Sokak No: 17/5
Kızılay, Ankara Tel: 18 90 99